JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLER-GESELLSCHAFT

BAND LVI 2012

WALLSTEIN

JAHRBUCH
DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT



Immanuel Kant. Tuschsilhouette von Johann Gottlieb Puttrich, um 1793 (vgl. S. 579)

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

INTERNATIONALES ORGAN
FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

IM AUFTRAG DES VORSTANDS
HERAUSGEGEBEN VON
WILFRIED BARNER · CHRISTINE LUBKOLL
ERNST OSTERKAMP · ULRICH RAULFF
56. JAHRGANG 2012



WALLSTEIN VERLAG

INHALT

TEXTE UND DOKUMENTE

AUFSÄTZE

BERICHTE

MARBACHER VORTRÄGE

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT:

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

TEXTE UND DOKUMENTE

ALEXANDER KOŠENINA

SPECIES FACTI

Konradin Ludwig Abels amtlicher Bericht über die Gefangennahme des »Sonnenwirts« 1760

Hannikel, der berüchtigte württembergische Räuber Jakob Reinhard (1742-1787), ist ein prominenter Nachfolger von Friedrich Schwan, dem Vorbild für Schillers »wahre Geschichte« *Verbrecher aus Infamie* (1786). Der Ehrenmord am herzoglichen Grenadier Christoph Pfister bildete im April 1786 die letzte Steigerung in Hannikels langem Strafregister, das seiner Verfolgung, Festsetzung und Verurteilung zum Tode durch den Strang zugrunde lag. Lukas Hartmann hat diese juristische Fallgeschichte jetzt zum Gegenstand eines historischen Romans gemacht: *Räuberleben* (2012) erzählt aus unterschiedlichen Perspektiven – des Täters, seiner Angehörigen, der Strafverfolger und des Herzogs – von Tatmotivationen, Ermittlungstechniken, Haftbedingungen und der Urteilsvollstreckung.[1]

Hartmann lässt sich Anspielungen auf den älteren, in mancher Hinsicht parallelen Fall von Friedrich Schwan (1729-1760)[2] natürlich nicht entgehen. Im elften Kapitel erinnert sich Herzog Karl Eugen zunächst an Schiller, einen »seiner liebsten Ziehsöhne«, der sich dann zu einem gefährlichen »Rebellen«, zum »wortmächtigen Frechling« entwickelt habe, dessen Schriften er deshalb in Württemberg verbieten ließ.[3] Im fiktiven Gespräch des Herzogs mit Baron von Bühler – datiert auf den 25. Oktober 1786 – ist auch von Schillers druckfrischer »Geschichte eines skrupellosen Räubers, genannt der Sonnenwirt«, die Rede:

[1] Vgl. meine Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 6.6.2012, S. 26.

[2] Vgl. den durch Originaldokumente angereicherten tabellarischen Lebenslauf Schwans in: Horst Brandstätter, Der Verbrecher aus verlorener Ehre. Eine wahre Geschichte von Friedrich Schiller. Aufs Neue ans Licht geholt und mit Erkundungen zum Dichter- und Räuberleben der republikanischen Freiheit des lesenden Publikums anheimgestellt, Berlin 1984, S. 39 ff.

[3] Lukas Hartmann, Räuberleben. Roman, Zürich 2012, S. 166.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-001 | CC BY-NC-ND 4.0

> Karl Eugen straffte sich. »Vor einem Vierteljahrhundert? Zu meiner Zeit also? Ich erinnere mich nicht.«
>
> Bühler hielt sich mit Mühe an der Seite des Herzogs. »Der Oberamtmann Abel aus Vaihingen hat damals diesen Mann gefasst. Sein Sohn war einer von Schillers Lehrern. Von ihm hat er offensichtlich die Geschichte.«
>
> »Und Schiller wütet nicht wieder gegen Tyrannei und Willkür?«
>
> »Er lässt durchschimmern, dass ein Mordgeselle auch ein Opfer widriger Umstände sein kann. Im Fall seines Räubers ist es so, dass er sich nach einer Kette unglücklicher Ereignisse bewusst für die Verbrecherlaufbahn entscheidet.«[4]

»Von ihm hat er offensichtlich die Geschichte«: So oder so ähnlich wird auch in der Forschung der ungeklärte mündliche Übertragungsweg von Konradin Ludwig Abel (1718-1796) über Jacob Friedrich Abel (1751-1829) an Schiller beschrieben. Die 1822 von Carl Philipp Conz aufgebrachte und seit 1890 von Jakob Minor am prominentesten vertretene Hypothese, Schiller habe am 13. November 1783 beim Besuch seines Lehrers von der Hohen Karlsschule in Mannheim dessen – erst knapp zwei Jahre später erschienene – *Lebens-Geschichte Friedrich Schwans* (1787) im Manuskript gelesen und als Quelle genutzt, gilt seit Walter Heynens und Willi Stoeß' Quellenstudien über Hermann Kurz' historischen Roman *Der »Sonnenwirt«* (1855) aus dem Jahre 1913 als widerlegt.[5] 1954 hält Hans Heinrich Borcherdt in der *Nationalausgabe* bündig fest: »Wir müssen also annehmen, daß Abel in der Militärakademie seinen Schülern die Vorgänge ausführlich erzählt hat. Aus Abels Papieren, die sich im Cotta-Archiv befinden, soll hervorgehen, daß Schiller seinen Lehrer ›öfters‹ über den Sonnenwirt befragte.«[6] (NA 16, S. 402) Wolfgang Riedel führt diese Überlegung in seiner mustergültigen Abel-Ausgabe weiter:

> Ich selbst neige dazu, den Quellenwert dieser Unterhaltungen hoch zu veranschlagen. Da solche Urteile philologisch heikel sind und die Schillerforschung in dieser Frage auf ein bewegtes Hin und Her der Hypothesen zurückblicken kann, ein Argument pro domo: In Schillers Umkreis besaß, wohin wir auch sehen, niemand eine so intime Kenntnis

[4] Ebd., S. 170 f.

[5] Walter Heynen, Der »Sonnenwirt« von Hermann Kurz. Eine Quellenstudie, Berlin 1913; Willi Stoeß, Die Bearbeitungen des »Verbrechers aus verlorener Ehre«. Mit Benutzung ungedruckter Briefe von und an Herm. Kurz, Stuttgart 1913, bes. S. 13-18.

[6] Der Kommentar verweist hier auf Richard Weltrich, Friedrich Schiller. Geschichte seines Lebens und Charakteristik seiner Werke, Bd. 1, Stuttgart 1899, S. 332 f.

jenes Kriminalfalles wie sein Lehrer Abel. Sie gründete sich ihrerseits auf Gespräche: mit dem eigenen Vater, der Schwan verhaftete und verhörte, mit dem Vikar, der ihn zuletzt betreute, sowie – mit Friedrich Schwan selbst. Für die biographischen und psychologischen Details (auf die es in beiden Erzählungen so sehr ankommt) konnte Schiller eine bessere Quelle so wenig finden, wie eine für ihn naheliegendere von der Forschung ausgemacht worden wäre. Was und wieviel er durch sie jedoch erfahren haben konnte, ist in der *Lebens-Geschichte Friedrich Schwans* nachzulesen.[7]

Abel beruft sich im Vorspann seines Erzählberichts auf eigene Beobachtungen, die er als Knabe am Rande des von seinem Vater geleiteten Verfahren anstellen konnte, sowie auf die »Erzählung mehrerer, verständiger Männer, denen er [Schwan] am Ende seines Lebens alle seine Verbrechen aufs offenherzigste eingestanden«.[8] Außer dem Vikar Wilhelm Aurelius Krippendorf, dessen Bericht von der Bekehrung des arretierten Bösewichts zum rechten Glauben und zur Reue publiziert ist,[9] handelt es sich dabei in erster Linie um die Erinnerungen des Oberamtmanns Abel. Während Krippendorf die seelsorgerischen Gespräche in der Haft beschreibt, gibt es von Konradin Ludwig Abel zwei – bis in einzelne Formulierungen übereinstimmende – Darstellungen von der erfolgreichen Festnahme, deren Details in Schillers Erzählung wiederkehren. Erstens handelt es sich dabei um ein detailreiches *Protokoll* vom 7. März 1760, das Hermann Kurz in seinem Roman wörtlich aus den Akten zitiert,[10] zweitens aber um einen knapperen amtlichen *Bericht* an den Herzog vom gleichen Tag, der im Folgenden erstmals publiziert wird.[11] Riedel meldet berechtigte Zweifel an, dass der Sohn Abels diese Dokumente (also von Krippendorf und seinem

[7] Jacob Friedrich Abel, Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773-1782). Mit Einleitung, Übersetzung, Kommentar und Bibliographie, hrsg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 9.

[8] Ebd., S. 334.

[9] Theodor Mauch, Johann Friedrich Schwan, der »Sonnenwirtle« von Ebersbach, nach dem Berichte eines Geistlichen. Auf Grund einer Aktensammlung mitgeteilt, in: Der Schwabenspiegel, 1. Jg., 1901, Nr. 28, S. 4-6; Nr. 29, S. 5; Nr. 30, S. 4 f.; Nr. 31, S. 4-6.

[10] Hermann Kurz, Der »Sonnenwirth«. Schwäbische Volksgeschichte aus dem vorigen Jahrhundert, Frankfurt/M. 1855, S. 441ff. – Den Hinweis auf dieses in den Roman eingefügte historische Dokument verdanke ich Herrn Dr. Mark-Georg Dehrmann (Hannover).

[11] Die drei beschriebene Seiten umfassende Handschrift wird in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart unter der Signatur Cod. hist. Fol. 354 verwahrt. Oben rechts findet sich die amtliche Bestätigung von anderer Hand, dass der Bericht im Consilium präsentiert wurde (»præs. in Cons. Reg. d. 11. Mart. 1760«). Die Publikation erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Handschriftenabteilung.

Vater) gekannt haben könnte, geht aber von dem naheliegenden Zusammenhang zwischen ihren Inhalten und den auf ihn gekommenen mündlichen Erzählungen aus.

Merkwürdig bleibt, dass Riedel Schillers Erzählung zwar mit dem Krippendorf-Protokoll vergleicht,[12] nicht aber mit dem *Bericht* des Oberamtmanns, auf den er gleichwohl bibliografisch verweist. Noch erstaunlicher ist, dass sich auch in den genauen Aktenstudien des 19. Jahrhunderts – so weit ich sehe – höchstens einzelne nicht belegte Zitate aus dem in Kurz' Roman abgedruckten *Protokoll*,[13] nicht aber aus dem hier vorgelegten *Bericht* finden. Auch wenn dieser nach Stuttgart gesandte Report (von dem keine Abschrift bekannt ist) und das parallele *Protokoll* nicht als unmittelbare Quellen Schillers in Frage kommen, handelt es sich doch um zwei in der Forschung bisher nicht wahrgenommene Dokumente, die in höchst prägnanter Form den Zugriff der Strafverfolger auf den historischen Sonnenwirt festhalten. Insbesondere die folgenden faktischen Übereinstimmungen zwischen dem *Bericht* und Schillers Erzählung legen nahe, dass die schriftlichen *Species facti* sehr genau mit jenen mündlichen Erinnerungen korrespondieren, die – auf welchem Wege auch immer – Eingang in Schillers Narrativ fanden: die Rolle des aufmerksamen Torwächters; der gültige, aber entwendete Pass; das körpersprachlich verdächtige Betragen; das gestohlene Pferd; die Einladung zum weiteren Gespräch ins Amtshaus; die plötzliche Flucht; die Drohung mit (nicht zum Schuss bereiten) Pistolen; das beherzte Eingreifen eines jungen Bürgers; der Abgleich des Verdächtigen mit dem Steckbrief; die Arretierung über Nacht; das Verhör am folgenden Morgen; ein schriftliches Gnadengesuch; die gleich lautende Geständnisformel: »Ich bin der Sonnenwirt« (NA, 16, S. 29), »Er seye der so genannte Sonnenwirthle«.

Selbst wenn das hier publizierte Dokument die Frage nach dem Übertragungsweg von Abels Vater bis zu Schiller nicht beantworten kann, belegt es doch wesentliche Korrespondenzen zwischen dem historischen Fall und der »wahren Geschichte« vom Sonnenwirt Christian Wolf. Das trägt durchaus zur Kriminalpoetik Schillers bei, in der es im Sinne von Pitavals Formel *arranger les faits* darum geht, die aus literarischen Rücksichten vorgenommenen Veränderungen überlieferter *res facta* in wirkungsvollere, psychologisch aufschlussreichere, schlüssiger motivierte *res ficta* auf-

[12] Vgl. Riedel (s. Anm. 7), S. 620: »Insbesondere der zweite Teil der Erzählung (nach Schwans Festnahme) stimmt bis in Einzelheiten mit dem Krippendorf-Bericht überein (vgl. Erläuterungen).«

[13] Vgl. Heinrich Ehrgott Linck, Der Sonnenwirth. Historisches Urbild des poetischen Seelengemäldes: Der Verbrecher aus verlorener Ehre von Schiller. Aus den Akten, Vaihingen 1850, S. 141-143 (Kap. 43: Gefangen).

zudecken.[14] Die von Schiller gegenüber dem historischen Steckbrief vorgenommenen Veränderungen von Wolfs Physiognomie wären ein solches, in der Forschung immer wieder diskutiertes Beispiel. Ein weiteres aus der hier vorgelegten Handschrift mag dieses Verfahren einer Differenzanalyse illustrieren: Im Unterschied zum *Protokoll* hält der *Bericht* fest, Schwan habe zu weinen angefangen als er sein freimütiges Geständnis ablegte. Schiller nutzt die dokumentierte Selbstanzeige – »Ich bin der Sonnenwirt« (NA, 16, S. 29) – zwar als Höhe- und Schlusspunkt seiner Erzählung. Die begleitenden Tränen passen aber nicht zu seinem Charaktermodell des großen Verbrechers, wie er es etwa in der *Vorrede* zu den *Räubern* entwickelt. Christian Wolf rückt unter der humanen Behandlung des Oberamtmanns von seiner Lebensformel »ich trotze der Gewalt« (NA, 16, S. 29) gewiss ab und zeigt sich zunehmend menschlich, geständig und reuig – in Tränen bricht er deshalb aber nicht aus. Bei Schiller spielt er die empfindsame Gebärde indes dem Oberamtmann zu, wenn er mit folgendem Satz schließt: »Schreiben Sie es Ihrem Fürsten, wie Sie mich fanden und daß ich selbst aus freier Wahl mein Verräter war – […] und lassen Sie dann auf Ihren Bericht eine Träne fallen« (NA, Bd. 16, S. 29). Diese in die Zukunft gerichtete Aufforderung des fiktiven Protagonisten findet sich – bis auf die Zähre – in der Form des folgenden Dokuments bereits historisch manifestiert.

Durchlauchtigster Herzog,
Gnädigster Fürst und Herr!

Vayhingen,
den 7ten Marty. 1760.
Ober Amtmann allda berichtet
Unterthänigst, auf welcherleyweiße
der so genannte Sonnenwirthle, oder
Friedrich Schwahn von Ebersbach,
gestern Abends von ihme dahier
in sichern Verhafft genommen worden seye?

Ewer Herzogl. Durchlaucht soll und kan ich hiemit, vorläuffig in Unterthänigkeit nicht verhalten, wie daß ich das Glück gehabt, einen der verruchtesten Mörder und Räuber, den so genannten Sonnenwirthle, oder Friedrich Schwahnen von Ebersbach, auf folgende Art in Gefängliche Verhafft zu bekommen: Dieser Bösewicht wurde mir gestrigen

[14] Vgl. Alexander Košenina, »Tiefere Blicke in das Menschenherz«: Schiller und Pitaval, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 55 (2005), S. 383-395.

Abends von dem Wächter des Thores,[15] welches sich zwischen dem vorliegenden Leonberger und Maulbronner Amt, gegen das Durlachische hinwendet, auf einem Pferdte sitzend, gerade zu einer solchen Zeit vor das Hauß geführet, da ich von ohngefähr in dem Oehrn[16] vor dem Eingang stund: Ich forderte von Ihm seinen Pass ab, und er zeigte mir deren 3, die zum Theil ganz neu, und durchaus unverdächtig schienen, gleichwohl nahm ich neben seiner Dreustigkeit eine gewise Alteration an Ihme war,[17] die mich bewog ihme zu erkennen zu geben, daß hier der Orth nicht seye, mich mit ihme auf dem Pferd zu besprechen, und er also absizen, und mit mir herauf gehen solle; kaum hatte ich diese Worte ausgesagt, als er das Pferdt umwandt, und im vollen Calopp davon ritt, ich hingegen zu gleicher Zeit meinem in der Nähe geweßten Scribenten befahl, daß er ihm durch einen nähern Weg vorspringen, und zu seiner Habhaftswerdung alles herbeyrufen sollte; Nun war zwar auch solches von dem glücklichen Erfolg, daß ihm erst unter dem Thor das Pferdt am Zügel gehalten, und da er hierauf abgestiegen, und zum Thor hinaus springen wollte, auch er selbsten von einem andern hinzugeloffenen jungen Bürger[18] aufgefangen – und biß noch mehrere darzugekommen, um den Leib gehalten wurde, doch hätte es demselben beynahe das Leben gekostet, indeme der Bösewicht eines von denen – in dem Rockfutter versteckt gehabt – und scharf geladenen – zwei feinen Pistolen hervorzog, solches dem Bürger eine gute Weile auf den Leib hielt, und ohnfehlbar auf Ihne abgefeuert haben würde, wenn er nicht aus Bestürzung den Hahnen zu spannen vergeßen. Bey seiner – auf dieses hin, me præsente, in der Oberamtey biß auf den blosen Leib beschehenen Entkleidung fande man keinen Heller Geldt, und auch außer denen Pistolen sonsten lediglich nichts bey ihm, als 1. seidenes Schnupftuch, 1. teutsches und jüdisch-hebräisches Wörterbuch, 1. Signet, 1. silbernen Ring, 1. Silbern Ohrenlöfelen, 1. Bley-

[15] Linck (s. Anm. 13) spricht vom »erfahrene[n] Thorwächter Freppe« (S. 142), auch im *Protokoll* bei Kurz (s. Anm. 10) wird dieser Name genannt (S. 441).

[16] Die süddeutsche Wendung ›Oehrn‹ für ›Hausflur‹ gebraucht auch der Diener Daniel in den *Räubern* (NA, 3, S. 96).

[17] Im *Protokoll* heißt es ergänzend: »da aber Oberamtmann, seiner ganz unverdächtig geschienenen Pässe ohngeachtet, (deren 2 unter dem großen Stadtsigill von Straßburg, unter dem 10. April und 14. Sept. 1759, der dritte aber von Comburg und unterm 16. Januarii 1760 datirt und ausgefertiget waren) eine gewieße Alteration an ihm wahrgenommen zu haben glaubte […].« (Kurz, s. Anm. 10, S. 442)

[18] Ein bei Schiller an dieser Stelle erwähnter »beherzter Schlossergeselle« (NA, 16, S. 27) findet sich nur im *Protokoll* mit dem Namen »Mathäus Brechten« erwähnt; dieser ruft, »daß er ihm [Schwan] den Schmidhammer in Kopf werfe, wenn er nicht halten würde!« (Kurz, s. Anm. 10, S. 442)

kugel, und 38. Pfosten,[19] 1. Pulverhorn, darinnen aber gar wenig Pulver geweßt, 1. Stahl, 1 Feuerstein, u. Zundel, einige Schwefel. Hölzlein, 1. fingerlanges Wachs-Kerzlein, 1. Kugelzieher, und ein Schnappmeßer. Wobey er sich ganz betruncken stellte, vor einen Kayßerl. Deserteur ausgab, und Johannes Klein nannte, sonsten aber nichts richtiges und vernehmliches antworten, und von sich kommen laßen wollte; Indeßen war ich aus allem zu genüge überzeugt, daß er einer der grösesten Spizbuben seyn müße, und ließ ihn dahero die Nacht über, mittelst einem eißernen Hosenträger, in dem Blockhauß auf den Boden durch die Wand schließen, und so verwahren, daß ich seines nicht Entkommens halber überflüßig gesichert seyn könte; Ich hielte diese Vorsicht um so nöthiger, als ich schon vorläufig vermerckte, daß seine ganze personage mit der von ihm in Druck gekommenen Beschreibung gänzlich übereinzustimmen schien; Und anheute erzeigte es sich auch würklich, daß ich mich in meiner Meynung nicht betrogen habe, da als ich ihn heute wiederum vor mich kommen ließe, und ihm, ehe ich ad Specialia gieng, vorderhand umständlich zu Gemüth führte, daß er, nach aller Vorliegenheit, ein Mörder, Räuber, und einer der grösesten Spizbuben seye, daß er in der Zeit seines noch übrig- und auf vielfältige Art verwürckten Lebens, meinen Händen auf keinerley Weiße mehr entgehen werde, und also seine einige Sorge seyn laßen solle und müße, wie er seine Seele noch erretten möge, so aber anderst nicht geschehen könne, es seye denn, daß er vorher von allen seinen begangenen Mißethaten eine redliche Bekanntniß ablegen – und so auch von seinen Complicibus und ihren Factis nur richtig- und gewissenhaffte Eröfnung von sich kommen laßen werde; So fieng er, nachdem er solches alles angehöret, darüber zu weinen an, und sagte mir ganz freymüthig: Er seye der so genannte Sonnenwirthle von Ebersbach, Er wisse wohl, daß das Maaß seiner Sünden voll, und er die Todes=straff vielfältig verwürckt habe: wolle sich, da er sich schon öffters selbsten den Tod gewünscht, und ihm sein so sündlich- als elendes Leben (wie man aus einem – an den Durlach. Beamten von Stain erlassenen Schreiben,[20] als worinn er demselben gegen ausgebettener Gnad, 50. biß 60. Spizbuben in die Hände zu liefern – offerirt, werde ersehen können) schon lang entleydet, aller Strafen willigl. unterwerfen, Gott und seinen Landsfürsten um Gnade und Verzeyhung bitten, und weder von sich, noch seinen Complicibus, die meistens aus Juden bestehen, und davon gegenwär-

[19] Nach Grimm die größte Art von Bleischrot.

[20] Im *Protokoll* steht »mit aigner Hand, unter dem Namen Gillch« (Kurz, s. Anm. 10, S. 443).

tig seines Wissens, keiner in dem Lande, das allergeringste verhehlen; Und gleichwie er auch damit würcklich einen zimml. Anfang gemacht, also darf man sich, allem Ansehen nach, von seiner Aussage vieles gute versprechen; Er ist im übrigen aus dem Durlach. gekommen und willens geweßt, mit einem seiner Cameraden (der aber zu Fuß einen andern Weg genommen, und das Pferdt, so er ihme dem verhassten Schwahnen geliehen, dem Adler Wirth zu Flehingen entwandt) in die Gegend von Heilbronn abzugehen, dahero ich solches würklich dahin notificirt habe; Und dieses wäre es also, was Ew. Herzogl. Durchlaucht von diesem Vorgang præliminariter ich hiemit gehorsamst ohnverhalten laßen solle, der ich in submissestem Respect verharre

Ewer Herzogl. Durchlaucht

Unterthänigst verpflicht-gehorsamster,
Oberamtmann zu Veyhingen.
Conr. Ludw. Abel.

STEFFAN DAVIES

ENTSCHÄRFUNG DES POLITISCHEN?

Zur Entstehungsgeschichte von Döblins *Hamlet*

Der englische Soldat Edward Allison kehrt verwundet und traumatisiert aus dem Zweiten Weltkrieg heim und beginnt, nach »Wahrheit« und damit nach den Schuldigen zu suchen: Der Anfang von Alfred Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* lässt einen Heimkehrerroman erwarten. Chronologisch ging die Niederschrift mit der Kriegsthematik einher: Obwohl der Roman erst 1956 veröffentlicht wurde, hatte sich Döblin schon 1941 in einem Filmentwurf mit dem König-Lear-Stoff beschäftigt, der im Roman einen zentralen Platz einnimmt.[1] *Hamlet* wurde nach Döblins Bekunden 1945 im kalifornischen Exil begonnen, zum größten Teil in Baden-Baden niedergeschrieben, wo er als »Chargé de Mission« der Kulturbehörde der französischen Besatzungsmacht diente, und 1946 dort »beendet«.[2] Anfang Mai 1946 schrieb er an Paul Lüth noch von einem »begonnenen Manuskript, das nicht reif ist«;[3] dahingegen konnte er

[1] Stefan Keppler und Gabriele Sander, »Mühsamer als Romanschreiben«: Alfred Döblin als Filmschriftsteller und sein Projekt *Queen Lear*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 52, 2008, S. 163-190.

[2] Vgl. hierzu die Titelei: »Begonnen 1945 in Hollywood (Kalifornien) | Beendet 1946 in Baden-Baden«. Der gedruckte Roman wird mit der Sigle H zitiert nach der Ausgabe der »Ausgewählten Werke«, der der von etlichen Fehlern bereinigte Text der Erstausgabe zur Vorlage diente: Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, hrsg. von Heinz Graber, Olten 1966. Auf die Erstausgabe wird mit der Sigle ED hingewiesen: Alfred Döblin, Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende, Berlin-Ost 1956. – Im »Epilog« (1948) behauptete Döblin, das Buch sei »größtenteils schon auf deutschem Boden geschrieben« worden: Alfred Döblin, Schriften zu Leben und Werk, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten 1986, S. 319 (im Folgenden mit der Sigle SLW zitiert). Im »Journal 1952/53« schätzte er, dass er das »erst[e] Drittel« des Romans mit aus Kalifornien gebracht habe (SLW, S. 400). Die Aussage im »Journal 1952/53«, er habe schon »vor 1944« mit der Arbeit am *Hamlet* begonnen, mag darauf hinweisen, dass einige von den Binnenerzählungen schon vor der Planung des Romans als solchen konzipiert wurden; freilich kann sie auch auf einen Tipp- oder Gedächtnisfehler zurückzuführen sein (SLW, S. 402; vgl. SLW, S. 727).

[3] Alfred Döblin, Briefe, hrsg. von Heinz Graber, Olten, 1970 (im Folgenden als Br I), S. 344.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-003

schon Mitte Oktober verkünden, er habe das »vollendete« Buch zur Abschrift abgegeben.[4] Gleichzeitig etwa mit Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*, das 1947 in Hamburg uraufgeführt wurde, war Döblins *Hamlet* fertig.

Allerdings ist daran des Öfteren nicht die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit aufgefallen, sondern eher die rasche Abkehr von dieser Problematik. Im Laufe des Romans sucht Edward zwar nach der »Schuld am Kriege« (H, S. 32), nicht jedoch in der Politik, sondern zunehmend im familiären und persönlichen Bereich. Aus der ›Schuld der Väter‹ am Krieg wird bald die vermeintliche Schuld des Vaters an einem kalten, tyrannischen Verhältnis zur Mutter und an der mangelnden Liebe zu Edward selbst. Trotz allgemein positiver Urteile bezeichneten schon einige Rezensenten diese Entwicklung als Schwäche: »Was die weltgeschichtlichen Katastrophen mit der unglücklichen Ehe der Allisons zu tun haben, bleibt ungeklärt«, stellte Reinhard Federmann im österreichischen *Forum* fest.[5] In der Literaturwissenschaft ist wiederholt bemängelt worden, dass der Roman keine ausreichende Antwort auf den Krieg sei, dass »die Frage nach der Kriegsschuld immer mehr in den Hintergrund gerückt wird, je mehr die Familienfrage in den Vordergrund trat«.[6] Für Helmuth Kiesel

> liegt zwischen der globalen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der Allisonschen Familientragödie ein Gefälle, das den Sprung aus den Niederungen, in die der Familienstreit absinkt, zurück auf die Höhe, auf der die Ausgangsfrage nach der Verantwortung für den Krieg angesiedelt war, fast unmöglich erscheinen läßt.[7]

[4] Döblin an Heinrich Mann, 14.10.1946 (Br I, s. Anm. 3, S. 355 f.); Döblin an Ludwig Marcuse, 15.10.1946, in: Alfred Döblin, Briefe II, hrsg. von Helmut F. Pfanner, Düsseldorf 2001 (im Folgenden als Br II), S. 228.

[5] Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, hrsg. v. Ingrid Schuster, Ingrid Bode, Bern / München 1973, S. 445. – Vgl. auch Wolfgang Grözinger, der in *Hochland* urteilte, »die Konturen der Hauptpersonen« lösten sich »in einer mehr symbolischen als realen Fabel auf«, so dass der Roman Gefahr laufe, »ins Verstiegene [zu führen] oder ins Banale ab[zugleiten]« (S. 426 f.). In einer Rezension der Neuausgabe in den Ausgewählten Werken in Einzelbänden urteilte Wolfgang Peitz: »Diesem Hamlet gelingt nirgends der Blick in die Abgründe unserer Zeit« (Bücherkommentare, 15.3.1957, S. 8).

[6] Manfred Auer, Das Exil vor der Vertreibung. Motivkontinuität und Quellenproblematik im späten Werk Alfred Döblins, Bonn 1977, S. 112.

[7] Helmuth Kiesel, Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins, Tübingen 1986, S. 496. – Gegen diese Auffassung argumentiert Ingrid Maaß, Regression und Individuation. Alfred Döblins Naturphilosophie und späte Romane vor dem Hintergrund einer Affinität zu Freuds Metapsychologie, Hamburg 1997, S. 141 f.

Das Milieu stört auch. Franz Loquai urteilt: »Die Ursachenforschung des Romans klammert den deutschen Nationalsozialismus vollkommen aus. Oder anders gesagt: Edward Allison ist ein englischer, kein deutscher Hamlet«.[8] Von Döblins rückblickender Aussage ausgehend, er habe bereits konzipierte Geschichten »wie in ›1001 Nacht‹« zusammengeführt (SLW, S. 318; vgl. H, S. 213), hat sich die Forschung wiederholt mit der Frage beschäftigt, inwiefern der gegenwartsbezogene Erzählrahmen zu den vorwiegend mythologisch-fiktiven Binnenerzählungen passt.[9] In der Beschäftigung mit der Kriegsthematik ist oft auf Döblins Trauer über den eigenen Sohn Wolfgang hingewiesen worden, der 1940 als französischer Soldat starb; des Weiteren hat man Edwards psychologische Traumata betont, und damit ein kontinuierliches Anliegen Döblins seit dem Ersten Weltkrieg thematisiert.[10] Gegen die Beanstandung des ›Persönlichen‹ und für die Kohärenz des Romans tritt Friedrich Emde in seiner Arbeit über Döblin als Christen zu Recht stark ein: Der Schritt von der Kriegsschuld zur »Ich-Problematik« spiegele logisch »Döblins persönliche Einschätzung der Kriegsschuldfrage« wider, und die Interaktion zwischen Rahmenhandlung und Binnenerzählungen sei nicht locker wie in *1001 Nacht*, sondern »so stark, daß sie sich gegenseitig interpretieren«.[11]

Dieser Aufsatz rekonstruiert die Entstehung des *Hamlet* anhand neuer Funde aus Döblins Marbacher Nachlass, im Archiv des DDR-Kulturministeriums im Bundesarchiv sowie, dank der Forschung von Christina Althen, im Literarischen Archiv der Akademie der Künste in Berlin.[12] Er

[8] Franz Loquai, Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert, Stuttgart, Weimar 1993, S. 128.

[9] Vgl. letztens Werner Nell, Mythen(de)konstruktion: Trauma, Schuld, Aufarbeitung der Vergangenheit in Alfred Döblins *Hamlet*, in: literatur für leser 30, 2007, S. 63-86. – Zusammenfassend Wulf Koepke, The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels, Rochester, NY, 2003, S. 204 ff.

[10] Wolfgang Schäffner, Der Krieg ein Trauma. Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose in Alfred Döblins *Hamlet*, in: HardWar / SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945, hrsg. v. Martin Stingelin, Wolfgang Scherer, München 1991, S. 31-46. – Zu den Parallelen mit den Figuren von *November 1918*, vor allem Friedrich Becker, siehe Kiesel (s. Anm. 7), S. 489 ff.

[11] Friedrich Emde, Alfred Döblin: sein Weg zum Christentum, Tübingen 1999, S. 315 f. – Zur ›gegenseitigen Interpretation‹ der beiden Erzählebenen auch Horst Steinmetz, Hamlet oder die lange Nacht der Intertextualität, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Leiden 1995, hrsg. v. Gabriele Sander, Bern 1997, S. 237-246.

[12] Im Marbacher Nachlass befinden sich neben zehn Mappen Vorarbeiten und Notizen zu *Hamlet* (DLA 97.7.231-240) die eigenhändige Handschrift, auf 13 Mappen verteilt (DLA 97.7.200-212) und mehrere Typoskriptteile, die in zwei Serien katalogisiert wurden: in acht Mappen »Typoskript. Unvollständig«, 97.7.213-220 (im Folgenden: DLA TS mit Angabe der jeweiligen Mappe), des Weiteren zehn Mappen »Weitere Typoskript-Abschriften. Unvollständig«, 97.7.221-230 (im Folgenden: DLA TS-W mit Angabe der jeweiligen Mappe). –

bringt nachgelassene Varianten zutage, aus denen zu erkennen ist, dass der Text ursprünglich viel konkreter auf die Politik eingehen sollte. Indem aufgezeigt wird, dass der Roman nach seiner vielzitierten ›Beendigung‹ 1946 noch maßgeblich revidiert wurde, wird dessen Entstehung neu datiert. Während der Niederschrift verschob sich die Thematik, so dass die zweite Hälfte des Romans die Schuld von vornherein auf psychologischer, organischer Ebene behandelte. Der Verlauf der Erzählung widerspiegelt damit schon an sich Döblins Umdenken im Laufe des Schreibprozesses. Aus den Varianten lässt sich allerdings erkennen, dass der Krieg infolge solchen Umdenkens auch in den früheren Teilen nachträglich weiter ausgeklammert wurde. In dem amerikanischen Schreibheft, in dem Döblin im Juni 1945 einen Plan zu *Hamlet* entwarf und die Handlungsfäden sammelte und organisierte, notierte er unter anderem Gedanken zu »Idole[n], die die Zeit beherrschen (Hitler)« und »Hitler / Das Nachwirken einer Ideologie (auch die war-criminals, die sich nicht dafür halten)«.[13] Er behauptete wiederum drei Jahre später in einem Radiointerview:

> mein ›Hamlet‹-Roman […] stellt überhaupt nur drei, vier Personen hin und sieht ab völlig von der sozialen Situation und betrachtet nun nur ihre Ich- und Du-Gliederung und Position zueinander und sucht ihrer Herr zu werden.[14]

Der Döblin-Forscher Anthony Riley hat bereits auf diesen Wandel aufmerksam gemacht und schrieb von einer

Christina Althen, der ich an dieser Stelle für den freundlichen Hinweis auf dieses Material sehr herzlich danke, hat vor kurzem im Literaturarchiv der Akademie der Künste in Berlin (im Folgenden: AdK) die verschollen geglaubten Druckvorlagen aufgefunden: Dort befinden sich das Typoskript, das Döblin dem Verlag gab (AdK EHS 22/1-5), sowie zwei Exemplare einer laufend paginierten Abschrift (AdK EHS 22/6-10 und 22/11-13). Siehe eine unveröffentlichte Schrift von Christina Althen, Massenidole versus Metanoia. Notizen zu Döblins *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende* und der wiedergefundenen Originaldruckvorlage von 1956. Der Abdruck unveröffentlichter Texte erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Erbengemeinschaft Döblin, vertreten durch Herrn Stephan Döblin und der S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt a. M. Trotz sorgfältiger Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ermittelt werden. Personen mit berechtigten Ansprüchen werden gebeten sich für eine nachträgliche Abgeltung zu melden.

[13] DLA A:Döblin 97.7.232. Zum ›Sammeln‹ von Materialien im Heft vgl. Anthony W. Riley, Jaufré Rudel und die Prinzessin von Tripoli. Zur Entstehung einer Erzählung und zur Metamorphose der Legende in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Festschrift für Friedrich Beißner, hsrg. v. Ulrich Gaier, Werner Volke, Bebenhausen 1974, S. 341-358, hier S. 346 ff.

[14] [Gespräch mit Alfred Döblin zu seinem 70. Geburtstag], in: Alfred Döblin, Kritik der Zeit: Rundfunkbeiträge 1946-1952, hrsg. von Alexandra Birkert, Olten 1992 (im Folgenden: KdZ), S. 156-159, hier S. 158.

> Diskrepanz zwischen einem Teil der ursprünglichen Konzeption des Werkes und der letzten gedruckten Fassung. Döblin hat schließlich das politische Thema (Ursprung des Krieges, des Dritten Reiches) größtenteils fallenlassen zugunsten einer reinen Familientragödie.[15]

35 Jahre nach Rileys Aufsatz soll hier zum ersten Mal auf seinen Vorschlag eingegangen werden, »den Gründen nachzugehen, warum Döblin 1946 im zerstörten, besetzten Deutschland direkte Anspielungen auf die Hitler-Diktatur aus seinem Roman entfernte«.[16] Die Bedeutung der Varianten – so der Schlussteil dieses Beitrags – geht weit über die Textkritik hinaus, indem sie einerseits deutliche Kontinuitäten in Döblins Schreibverfahren vor und nach dem Exil aufzeigen und andererseits die rasche Entwicklung seiner Einstellungen zu Deutschland direkt nach dem Krieg widerspiegeln.

Nach der Niederschrift 1945/46 lässt sich die weitere Genese des Romans nur mit Mühe beschreiben. Fest steht, dass Döblin den Roman in den vierziger Jahren angesichts einer unsicheren Verlagslandschaft und zugunsten anderer Werke noch zurückhielt;[17] hätte er ihn schon damals an die Öffentlichkeit gebracht, so hätte er möglicherweise eine Resonanz gefunden, die dem zehn Jahre später veröffentlichten Text letzten Endes entging.[18] Am 31. Juli 1946 schrieb ihm Curt Winterhalter aus dem Karl Alber-Verlag in Freiburg: »Wir möchten nicht versäumen, Ihnen bei dieser Gelegenheit erneut unser Interesse für Ihren Roman, an dem Sie zur Zeit arbeiten und der lt. Bericht der Neuen Zeitung ›Hamlet‹ heissen wird, auszusprechen.«[19] Diejenigen Werke, die er damals veröffentlichen ließ, befremdeten sein Publikum durch ihre anscheinend veränderte Thematik.

[15] Anthony W. Riley, Ein deutscher Lear? Zu einigen Quellen in Alfred Döblins »Erzählung vom Köng Lear« in seinem Hamlet-Roman, in: Leonard Forster, Hans-Gerd Roloff (Hrsg.), Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bern 1976, S. 475-482, hier S. 479.

[16] Ebd., S. 479.

[17] Döblin an Herbert Gorski, 11. 8. 1947 (Br II, s. Anm. 4, S. 263); Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 30. 9. 1948 (Br I, s. Anm. 3, S. 394). Siehe auch Christina Althen, »Das Leben eine Serie von Abenteuern«: Alfred Döblin als Rückkehrer, in: Das Argonautenschiff 19, 2010, S. 199-210, hier S. 203, und Wilfried F. Schoeller, Alfred Döblin: Eine Biographie, München 2011, S. 677 f. – Als nach der Währungsreform auch die neue Deutschmark stark an realem Wert verlor, wies Erna Döblin in einem Brief an die Rosins vom 18. 10. 1948 auf einen weiteren Grund zum Zögern hin: »Die bisher unveröffentlichten Bücher müssen wir – scheint uns – leider zurückhalten, das sind unsere einzigen Sachwerte« (Br II, s. Anm. 4, S. 299).

[18] Vgl. Gabriele Sander, Alfred Döblin, Stuttgart 2001, S. 222 f. Ferner ist auch Döblins Umgang mit mehreren nicht renommierten Verlagen in der Nachkriegszeit als »Ungeschick« beschrieben worden. Siehe hierzu Wilfried F. Schoeller, Die Odyssee des Rückkehrers. Ein biographischer Bericht, in: Neue Rundschau 120, 2009, H. 1, S. 122-140, hier S. 139 f.

[19] DLA A:Döblin 2/Verlag Karl Alber (2007.73.9). – Am 19. 7. 1946 wurde im Feuilleton

Bei Alber wurde zwar die 1946 erschienene Erzählung *Der Oberst und der Dichter* zu einem Verkaufserfolg, doch verblieben die 1948 bis 1950 in unglücklichster Nähe zur Währungsreform veröffentlichten *November 1918*-Bände zu einem beträchtlichen Teil auf Lager.[20] 1951 stellte Döblin für Herbert Gorski die prekäre wirtschaftliche Lage des Buchhandels dar und schilderte die Folgen für seinen immer noch unveröffentlichten Roman: »die Verleger wagen nicht, sich in Unkosten zu stürzen«.[21] Zu seinem Entsetzen erreichte ihn im Frühjahr 1953 die Nachricht vom Herder-Verlag, dem der Alber-Verlag angegliedert war, »Ihre Sachen bleiben bei uns liegen, wir können Ihrem Werke keine Heimat bieten«.[22]

Bei solch schlechter Aufnahme seiner anderen Werke konnte Döblin auch für *Hamlet* keinen Verleger mehr interessieren. Er behauptete 1952, er habe nun im Gegensatz zu seiner früheren Vorgehensweise »keineswegs den ›Hamlet‹ in den letzten Jahren zurückgehalten, aber er ist mit der Hartnäckigkeit eines guten Haushundes immer wieder an meine Tür gekommen«.[23] Erst nach einem Treffen am 7. September 1954 wurde durch Vermittlung des *Sinn und Form*-Herausgebers Peter Huchel die

der *Neuen Zeitung* über ein »Gespräch mit Alfred Döblin« berichtet, Döblin schreibe »seinen Nachkriegsroman«, der »[w]ahrscheinlich […] ›Hamlet‹ heißen« werde.

[20] Karl Alber Verlag an Alfred Döblin, Briefe und Honorarabrechnungen 1946-1956 (DLA A: Döblin 97.7.1074-1078). – Auch der Vortrag *Unsere Sorge der Mensch* (1948) verkaufte sich schlecht. In einem Brief vom 10.4.1953 begründete der Verlag den schlechten Absatz von Döblins Werken mit den Forderungen der neuen Konsumgesellschaft an den Buchhandel: »Die Hauptschuld liegt wohl in der Ausstattung: damals bei der Herstellung der Bücher fehlte es an gutem Papier und gutem Einbandmaterial. Die heutige Käuferschicht verlangt einfach holzfreies Papier und Ganzleinwand.« Wollte man Döblin dadurch schonen, so gelang der Versuch nicht: Er selber meinte, der *November*-Roman sei »quasi boykottiert« worden (an Sascha und Ludwig Marcuse, 9.9.1953: Br I, s. Anm. 3, S. 463).

[21] Döblin an Herbert Gorski, 7.4.1951 (Br II, s. Anm. 4, S. 379). – S. auch Brief an Gorski vom 13.1.1951 (Br II, S. 371).

[22] Döblin an Theodor Heuss, 28.4.1953 (Br I, s. Anm. 3, S. 458). Ähnlich Döblin an den Alber-Verlag, 16.4.1953. Dort klagt er über die »Indifferenz bzw. Fremdheit Ihres Verlages gegenüber meinem Opus (zuletzt bewiesen durch die Ablehnung meines zweiten Religionsgespräches und einer Heiligenlegende, begleitet von einem Brief des Herrn Kommerzienrates Herder-Dorneich: ›Mein Verlag kann Ihrem Werk keine Heimat bieten‹).« Für die freundliche Mitteilung dieser Briefstelle danke ich sehr herzlich Herrn Burkhard Zimmermann vom Archiv des Herder-Verlages.

[23] Döblin an Anton Betzner, 11.3.1952 (Br I, s. Anm. 3, S. 448). Einem weiteren Brief an Betzner (24.4.1952) zufolge kehre der Roman »wie ein Pferd, das seine Krippe kennt, immer wieder in seinen Stall zurück und da steht es gut«: Alfred Döblin, Ralph Schock, »Meine Adresse ist: Saargemünd«. Spurensuche in einer Grenzregion, Merzig 2010, S. 161. – Nachdem *Hamlet* erschienen war, schrieb Döblin an Theodor Heuss, das Buch sei »nicht in meinem Schubfach, sondern in dem von einem Dutzend Verlegern« liegen geblieben (11.11.1956, Br I, s. Anm. 3, S. 479).

Veröffentlichung im Ostberliner Verlag Rütten und Loening vereinbart (noch 1952 hatte Döblin eine Zusammenarbeit mit der »auf […] dem marxistischen [Boden]« erscheinenden Zeitschrift strikt abgewiesen).[24] Bis Mitte Mai 1955 hatte Rudolf Engel, Direktor der ostdeutschen Akademie der Künste, das Manuskript gelesen und empfahl dem Verlag begeistert die Veröffentlichung.[25] Alfred Kantorowicz sprach sich im August trotz »Bedenken und Vorbehalte« seitens der Behörden, beziehungsweise des Verlags, auch dafür aus.[26] Bekanntlich diktierte Döblin im September 1955 auf Geheiß des Verlagslektorats einen neuen Schluss, in dem Edward nicht mehr in ein Kloster eintritt, sondern ideologiekonform in die »wimmelnde, geräuschvolle Stadt hinein« fährt und somit ein »neues Leben« beginnt.[27] Erst Ende Januar 1956 wurde beim Amt für Literatur und Verlagswesen der DDR die Druckgenehmigung beantragt, die trotz andauernden ideologischen Bedenkens und einer vernichtenden Begutachtung durch die Zensorin Carola Gärtner-Scholle Mitte April erteilt wurde: Einer Aktennotiz vom 17. April zufolge hatte sich das Ministerium für Kultur sowie der Deutsche Schriftstellerverband, vertreten durch Anna Seghers, dem positiven Votum Engels angeschlossen.[28] Da das Buch trotz Papierzuteilung für das erste Quartal 1956 nicht fristgerecht in die Druckerei kam, erschien es schließlich im dritten Quartal desselben Jahres;[29] im September 1957 verlegte Langen-Müller in München nach Döblins Tod eine Lizenzausgabe für die Bundesrepublik.

Döblins Aussagen, er habe den Roman 1946 in Baden-Baden abgeschlossen, ist in der Forschung nicht widersprochen worden. Auch nach Abschluss der Niederschrift überarbeitete er das Werk jedoch weiter stark, in zwei verschiedenen, aufeinander folgenden Typoskriptfassungen. Er

[24] Hans Mayer, Fahrt zu Alfred Döblin, in: Literarium 14, [1966], S. 3-4; Döblin an Huchel, 10. 9. 1952 (Br II, s. Anm. 4, S. 419).

[25] Rudolf Engel an Irene Gysi, 23. 5. 1955. Bundesarchiv: Druckgenehmigungsakten des Ministeriums für Kultur, HV Verlage und Buchhandel, DR 1/3966 (im Folgenden: BArch DR 1/3966).

[26] Anthony W. Riley, Zum umstrittenen Schluß von Alfred Döblins ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende‹, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 13, 1972, S. 331-358, hier S. 337.

[27] SLW (s. Anm. 2), S. 500 f.; Verlag Rütten und Loening (Wolfgang Richter) an Döblin, 31. 8. 1955 und 16. 9. 1955 (DLA A: Döblin 97.7.1085). Zu der Kontroverse, die die Bekanntwerdung der Umschreibung auslöste, siehe Riley, Zum umstrittenen Schluß von Döblins ›Hamlet‹ (s. Anm. 26).

[28] BArch DR 1/3966 (s. Anm. 25). Der Verlag reichte mit dem Antrag ein erwartungsgemäß positiv ausfallendes Gutachten von Ruth Glatzer ein.

[29] Staatsbibliothek zu Berlin: Archiv des Aufbau-Verlags (Depositum). Protokoll über die Produktionsberatung zwischen dem Sachsendruck Plauen und dem Verlag Rütten & Loening vom 25. 5. 1956 (sig. Rütten & Loening 0027).

ließ die Handschrift im Herbst 1946 vom Schriftsteller Kurt Scheid in Baden-Baden abtippen, der erst Mitte Februar 1947 das fertige Typoskript zurückschickte und sich die Freiheit herausnahm, den Roman auch ausführlich zu kommentieren.[30] Dieses vorwiegend als Durchschlag, teils in mehreren Exemplaren vorhandene Typoskript ist in Döblins Nachlass zwar über mehrere Mappen fragmentarisch aufgeteilt, lässt sich allerdings ansatzweise anhand von durchnummerierten Seitenzahlen und von Merkmalen der Tippweise (zum Beispiel der Platzierung der Seitenzahlen und der Handhabung von Lücken vor und nach Interpunktionszeichen) hypothetisch rekonstruieren und wird im Folgenden als T^1 bezeichnet.[31] Obwohl Döblins Frau Erna seine Texte oft abtippte,[32] ist ihre Beteiligung an dieser Abschrift unwahrscheinlich, abgesehen von den vermutlich noch in den USA, auf amerikanischem Papier (»Government Letter«, 8 · 10,5 Inches) getippten ersten 25 Seiten. Nach der Rückkehr nach Europa hatte Erna Döblin der Übersiedlung nach Deutschland widerstrebt: Sie ließ sich erst im Sommer 1946, und auch dann nicht auf Dauer, in Baden-Baden nieder.[33] Für die Abschrift von T^1 und die Überarbeitung des Textes für eine zweite Abschrift durch Scheid hätte es gerade bei Döblins anstrengender Tätigkeit im »Bureau des Lettres« bis Mitte Oktober 1946 kaum Zeit gegeben. Die übrigen Blätter in T^1 zeigen durchgehend Merkmale dafür, dass die Abschrift durch einen Nicht-Kenner von Döblins Schrift erfolgte: fehlerhafte Übertragungen aus der Handschrift und bei nichtverstandenen Wörtern Alternativen oder Lücken. Das deutet auf Scheid hin, der sich an Döblins Schreibweise hatte gewöhnen müssen und nach meh-

[30] Kurt Scheid an Döblin, 14. 2. 1947, unvollständiger, maschineller Brief mit handschriftlichen Zusätzen: DLA A:Döblin 97.7.1015. Siehe Alexandra Birkerts Hinweis auf Scheid in KdZ (s. Anm. 14), S. 527 f.

[31] T^1 wird folgendermaßen zusammengestellt: Erstes Buch S. 1-79 DLA TS-W Mappe 1 (97.7.221; bis S. 67 auch Mappe 3, 97.7.223), S. 80-157 DLA TS-W Mappe 2 (97.7.222; S. 102-112 auch TS Mappe 2, 97.7.214), S. 158-172 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.226) sowie TS Mappe 2 (97.7.214); Zweites Buch S. 174-194 DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225), S. 195-208 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.226), S. 209-227 DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 228-244 AdK EHS 22/2, S. 245-339 DLA TS Mappe 3 (97.7.215); Drittes Buch S. 340-348, 351-367, 369-421 DLA TS Mappe 4 (97.7.216), S. 422-490 DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 491-501 DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228); Viertes Buch S. 502-531 AdK EHS 22/4, S. 532-537 DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 538-626 DLA TS Mappe 7 (97.7.219); Fünftes Buch S. 627-720 DLA TS Mappe 8 (97.7.220). Nach der Theodora-Geschichte steht am Schluss des Dritten Buches (S. 491-501) ein später getilgtes Kapitel mit dem Titel »Ein Zwischenfall«.

[32] Vgl. hierzu »Er strebte immer nach Verbesserung.« Gespräch mit Stephan Döblin, in: Neue Rundschau 120, 2009, H. 1, S. 141-158, bes. S. 145.

[33] Jochen Meyer, Alfred Döblin 1878-1978. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach 1978, S. 48; Schoeller (s. Anm. 17), S. 653.

reren Hunderten Seiten Abschrift merkte: »Ich schreibe schon ›döblinisch‹ giebt mit ie«.[34] Auf den Rückseiten von einigen Teilen dieser Serie stehen getippte Entwürfe von Scheids eigener Erzählung, *Reise in den Oktober*, die wie eine Neuauflage des *Wang-lun* (1946) und Döblins Essay *Die literarische Situation* (1947) bei Paul Keppler in Baden-Baden erschien.[35] Auf den Rückseiten von anderen Blättern wurde ein weiterer, bisher nicht identifizierter Text handschriftlich von Scheid korrigiert.[36]

Bedeutend ist diese genaue Identifizierung der von Scheid getippten Blätter vor allem deshalb, weil sie für die Revidierung des Textes nach dem ersten, handschriftlichen Entwurf auf einen Terminus a quo schließen lässt. Nicht die letzte Fassung des Romans ließ Döblin im Herbst 1946 abtippen, sondern einen Text, den er zwar sehr wohl einem Verleger hätte vorlegen können (was auch geschehen sein mag, da das Typoskript-Original größtenteils verschollen ist), den er aber auch anschließend weiter überarbeitete. Schickte Scheid die einmal gefertigten Typoskriptteile laufend zurück (er schrieb zum Abschluss der Arbeit, er habe nach der letzten Seite »wie immer gleich die Abrechnung gemacht«),[37] so konnte Döblin frühestens ab dem Spätherbst 1946 mit der Überarbeitung anfangen. Im Laufe dieser Arbeit wurde der Text erneut, in diesem Fall von einer oder einem Unbekannten und zu einem noch nicht ermittelten Zeitpunkt, abgetippt. Auch das daraus resultierende, vorwiegend als Durchschlag vorhandene zweite Typoskript (im Folgenden T^2), das sich wie T^1 anhand seiner laufenden Paginierung und der einheitlichen Tippweise rekonstruieren lässt, revidierte Döblin erneut.[38] Außerdem vorhanden sind eine

[34] Scheid an Döblin, 14. 2. 1947 (s. Anm. 30).

[35] Kurt Scheid, Reise in den Oktober. Erzählung, Baden-Baden 1949. – Scheid, der auch im *Goldenen Tor* veröffentlichte, berichtete, er habe Döblin »in Baden-Baden durch Otto Flake und unserem gemeinsamen Verleger« kennengelernt; vgl.: Kurt Scheid, Schwerer fallen die Schatten der Zeit. Lyrik aus vier Jahrzehnten, Kehl 1981, S. 22. Die betreffenden Seiten sind TS Mappe 3 (DLA 97.7.215), S. 288-301 und S. 307-310 und TS Mappe 8 (DLA 97.7.220), S. 307. An mehreren anderen Stellen befindet sich der Durchschlag auf amerikanischem »Letter«-Papier (8,5 · 11 Inches) auf den Rückseiten eines Typoskripts von Döblins in den USA entstandenem »Religionsgespräch« *Der unsterbliche Mensch*.

[36] TS Mappe 4 (DLA 97.7.216), S. 371-385, ebenfalls auf amerikanischem »Letter«-Papier getippt.

[37] Scheid an Döblin, 14. 2. 1947 (s. Anm. 30).

[38] T^2 stellt sich aus folgenden Typoskriptteilen zusammen: Erstes Buch S. 1-52 DLA TS-W Mappe 6 (97.7.205), S. [53]-66 AdK EHS 22/2 (s. Anm. 12), S. 77-95 DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 97-105 AdK EHS 22/2 S. 106-147 DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 148-161 AdK EHS 22/2; Zweites Buch S. 163-211 AdK EHS 22/2, S. [212]-227 DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 228-322 EHS 22/2; Drittes Buch S. 324-463 AdK EHS 22/3, S. 464-474 DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228); Viertes Buch S. 476-508 DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 509-618 AdK EHS 22/4. Im Typoskript des Fünften Buches in AdK EHS 22/5 wurden für

noch spätere maschinelle Abschrift vom Ersten Buch und dem Anfang des Zweiten (T^3),[39] sowie zwei Exemplare eines weiteren Typoskripts, das als Druckvorlage diente.[40]

Bei aller Klarheit darüber, dass die Maschinenschrift in T^1, T^2 und T^3 aufeinander folgende Entstehungsschichten des Romans darstellt, muss betont werden, dass die handschriftlichen Korrekturen so nicht betrachtet werden können: ›Alte‹ Typoskripte wurden nicht beiseite gelegt, sondern neben den ›neuen‹ weiter bearbeitet. Meistens trug Döblin seine Korrekturen in T^1 und T^2 selber ein. Die Klarheit seiner Schrift lässt darauf schließen, dass die Änderungen zum weitaus größten Teil vor der Verschlimmerung seiner Polyneuritis in den frühen 50er Jahren vorgenommen wurden; spätere, weniger umfangreiche Bearbeitungen des Texts sind in der unsichereren Handschrift, die er im September 1953 als »greulich« beschrieb.[41] Abgesehen von vereinzelten Eingriffen in Erna Döblins Handschrift und von Zeichen und Korrekturen des Verlags in der Druckvorlage, die an dieser Stelle nicht weiter kommentiert werden, ist noch eine Schrift in den Typoskripten zu berücksichtigen, die hier zum ersten Mal identifiziert wird: die von Marianne Sorsky, der Sekretärin Döblins in Mainz von 1949/50 bis 1952/53.[42] Sorsky, die auch Döblins Herausgebertätigkeit des *Goldenen Tors* unterstützte,[43] scheint im Großen und Ganzen nicht neue Korrekturen eingefügt, sondern die Bearbeitungen Döblins aus einem

die Seitenzahlen Lücken gelassen, die mit Bleistift und an diese Serie anschließend (S. 619-721) ergänzt wurden. Die Aufreihung der Kapitel blieb dort wie in T^1, bei (versehentlicher?) Auslassung von »Pluto und Proserpina« (in AdK EHS 22/3 gesondert mit den Seitenzahlen 407-422 paginiert und mit handschriftlichen Hinweisen Erna Döblins zur Einfügung zwischen »Szenen aus der Unterwelt« und »Edward allein« versehen).

[39] Erstes Buch: S. 1-124 AdK EHS 22/1 (s. Anm. 12), DLA TS Mappe 1 (97.7.213), Ersteres mit Korrekturen von Erna Döblin und einer zweiten, unbekannten Hand, aus denen sich der Text der Erstausgabe ergibt; aus dem Zweiten Buch »Die Mutter auf dem Montmartre«, »Lob der Phantasie« und »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« (S. 125-167) mit leichten handschriftlichen Korrekturen DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225; S. 125-128 und 141-155 auch DLA TS Mappe 2, 97.7.214).

[40] AdK EHS 22/6-10 und EHS 22/11-13 (s. Anm. 12).

[41] Döblin an Annie und Max Hedinger, 6.9.1953 (Faksimile, Br I, s. Anm. 3, S. 464 f.). Beispiele dieser Schrift befinden sich u.a. in AdK EHS 22/2 und 22/3 (T^2, Zweites und Drittes Buch), in DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224: T^2, Erstes Buch, dem Verlag jedoch nicht vorgelegt und im Erstdruck nicht berücksichtigt), sowie in DLA TS Mappe 8 (97.7.220: T^1, Fünftes Buch, ebenfalls nicht berücksichtigt).

[42] Döblin zog im Oktober 1949 mit den französischen Besatzungsbehörden nach Mainz und siedelte im April 1953 nach Paris um (Meyer, Alfred Döblin, s. Anm. 33, S. 51 ff.). In Döblins Briefen wird Marianne Sorsky zum ersten Mal am 4.9.1950 (Br II, s. Anm. 4, S. 361) und zum letzten Mal am 20.11.1952 (Br II, s. Anm. 4, S. 424) erwähnt.

[43] Alexandra Birkert, Das Goldene Tor: Alfred Döblins Nachkriegszeitschrift, Frankfurt a.M. 1989, S. 233.

Typoskript ins andere übertragen zu haben, um aus den vorhandenen, verschiedentlich revidierten Exemplaren möglichst textgleiche Kopien zu erstellen. Zu diesem Versuch, den Text für die Veröffentlichung zu ›ordnen‹, passt auch ihr Eintragen von Kapitelüberschriften. Auf ähnliche Art und Weise erstellte Erna Döblin Inhaltsverzeichnisse und schrieb zur Überbrückung bei gestrichenen oder versetzten Textstellen neue Absätze nieder. Die am intensivsten korrigierten Seiten wurden oft aus dem Typoskript ausgesondert und durch maschinelle Reinschriften ersetzt. In dieser Form wurde der Roman den Verlegern angeboten: Das Typoskript, das Rütten und Loening vorlag und im Archiv der Akademie der Künste erhalten ist, ist eine Zusammenstellung von allen drei Abschriften (T^1, T^2 und T^3) mit möglichst klaren, aber doch noch ausführlichen handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen von Döblin, Erna Döblin und Marianne Sorsky.[44] Marianne Sorskys Mühen an den *Hamlet*-Manuskripten bekräftigen den Eindruck der Briefe, dass Döblin gerade in den frühen 50er Jahren nachdrücklich versuchte, einen Verleger für den Roman zu gewinnen. Sie markieren im Großen und Ganzen auch den Abschluss seiner Revidierungen, so dass sich das mögliche Zeitfenster für die Überarbeitung (mit Ausnahme des abschließenden Redaktionsprozesses bei Rütten und Loening) vom Herbst 1946 bis in die späten 40er und frühen 50er Jahre erstreckt. In diesem Zeitraum fiel auch Döblins eigene Aussage, dass Kürzungen »leicht möglich« wären, falls der Roman zu umfangreich wäre.[45]

*

Die Entwürfe lassen erkennen, dass schon die Struktur des Romans ursprünglich anders konzipiert war. Aus der Handschrift und dem rekonstruierten T^1 sowie einem undatierten maschinengeschriebenen Inhaltsverzeichnis geht hervor, dass die dem Erzählrahmen thematisch nahen Episoden »Die Mutter am Montmartre«, »Am Dom zu Naumburg« und »Im Himmel. Der Erzengel Michael« (früher »Sankt Michael und Sankt Gabriel« betitelt) schon im Ersten Buch als »Wechselgesänge« die Jaufie Rudel-Geschichte unterbrechen sollten.[46] Die »Mutter auf dem Mont-

[44] AdK EHS 22/1-5. Der Cheflektor des Verlages, Wolfgang Richter, bat Döblin am 31.8.1955, »ein neues, druckreifes Exemplar [zu] übermitteln« oder ihm mindestens noch fehlende Seiten zuzusenden (DLA A:Döblin 97.7.1085).

[45] Döblin an Robert Neumann, 23.2.1948: Br I (s. Anm. 3), S. 382.

[46] HS Mappen 1-3 (DLA 97.7.200-202); T^1: DLA TS Mappe 2 (97.7.214) und TS-W Mappen 1-3 (97.7.221). Die dem Druck im zweiten Buch entsprechend in TS Mappe 2 eingeordneten Seiten [101]-112 (Naumburg) und 158-172 (Erzengel-Kapitel) sind die ›fehlenden‹

martre« unterbrach das gedruckte Kapitel »Die Prinzessin von Tripoli«, das Naumburg-Kapitel folgte auf »Lord Crenshaw kommt zu seinem Thema« und die Szene im Himmel stand nach dem Ende der Jaufie-Geschichte am Schluss des Ersten Buches.[47] Die Verlagerung dieser Kapitel ins Zweite Buch bedeutet, dass die Jaufie-Geschichte in einem Zug erzählt wird, und verstärkt den Eindruck eines zeitgeschichtlichen Rahmens, dessen Hauptzweck nicht in sich selbst sondern darin besteht, die Binnenerzählungen zusammenzuknüpfen. Ferner stehen im Druck die Realitäten des Krieges – Edwards Verletzung, die Erzählungen von den vermissten Söhnen und der Blick vom Himmel auf ein sich zerstörendes Europa – weiter auseinander und wirken damit weniger geballt. Mangels weiterer ähnlicher Episoden mag Döblin sie verschoben haben, um den Zusammenhalt seines heterogen gewordenen Romans zu fördern, und um das Zweite Buch, das sonst vor allem die abstrakteren Überlegungen der Abendgesellschaft und die lange König Lear-Geschichte beinhaltet hätte, besser mit dem Ersten in Einklang zu bringen.

Die einzelnen Textvarianten lassen sich thematisch in drei Kategorien aufteilen: (1) die Tilgung konkreter Anspielungen auf die Zeitgeschichte, (2) das Ersetzen von »Kriegsschuld« durch einen allgemeiner gefassten Schuldbegriff, und (3) die Abkoppelung von Edwards hartnäckigem Fragen von der Kriegsthematik. Erstens: Nicht aus der Handschrift bzw. den

Seiten des Typoskripts in TS-W Mappe 2 (zweite Hälfte des Ersten Buches). Das maschinengeschriebene Inhaltsverzeichnis (DLA A:Döblin 97.7.241/2) gibt die drei betreffenden Kapitel mit »Wechselgesang: Die Mutter auf dem Montmartre« usw. an. In der Handschrift (Mappe 3: DLA 97.7.202, S. [412]) hatte das Erzengel-Kapitel ursprünglich, seiner Platzierung nach der Jaufie-Geschichte entsprechend, den Titel »Die Erzählung war beendet«, den Döblin schon dort durch »Sankt Michael und Sankt Gabriel« ersetzte.

47 Die »Mutter am Montmartre« folgt in der Handschrift wie in T^1 (DLA TS-W Mappen 1 und 3, 97.7.200 und 202) auf »sie wollte im Ehestreit den jungen Rudel für sich gewinnen« und wird durch den ganzen darauffolgenden Abschnitt, »Der Sohn auf dem Sofa […]« eingeleitet (vgl. H, S. 50f.). Nach der Montmartre-Geschichte fängt ein neues Kapitel unter dem Titel »Lord Crenshaw, ein lebender Berg von Fleisch und Fett« folgendermaßen an:

> Alice saß und hörte ihm zu.
>
> Ich war machtlos vor Dir. Du hast nach mir gegriffen und mich fest gehalten.
>
> Warum war ich machtlos vor Dir? Das ist, was mich quält; die fürchterliche Frage meines Lebens. Du bist ein gepanzertes, mit Eisblöcken umstelltes Herz.
>
> Erzähle. Ergötze Dich. Wiege Dich in Sicherheit. Du weißt nicht, wer Dir zuhört. Nicht bloß ich. Auch Edward. Ich preise mich glücklich, daß diese Stunde gekommen ist.
>
> ×××
>
> Lord Crenshaw, ein lebender Berg von Fett und Fleisch hob einen Arm am Kaminfeuer, nahe dem Sofa, auf dem sich Edward streckte, und setzte stolz seine Geschichte fort: […]

Vgl. HS Mappe 2, DLA 97.7.201, nach S. 69[b]; teils fehlerhafte Abschrift DLA TS-W Mappe 1, 97.7.201, S. 68.

vorhandenen Typoskripten übernommen wurden wenige (und freilich nicht alle), dafür aber auffällige Wörter, Sätze und Absätze, die konkret auf Weltkrieg und NS-Herrschaft hindeuten. Schon von Riley wurde ein längerer solcher Textabschnitt identifiziert, in dem es im Kontext der König-Lear-Geschichte um die Deutung einer keltischen Legende – der Tötung des Ebers Hermindar durch den Pferdegott Mod – geht:

> Lord Crenshaw: Ich wünschte, einige Politiker nähmen an dieser Unterhaltung teil. Sie könnten daraus lernen. Wenn doch vor dem Krieg jemand dem guten Neville Chamberlain, unserm Premierminister von damals, die Geschichte von dem Wildeber, der nur zu killen ist, und von dem König Lear erzählt hätte, der sich von der guten Idee nur solange gängeln lässt, bis er wieder Kraft hat davon zu toben.
>
> Edward: Chamberlain hätte aus der Geschichte keine Lehre gezogen. Er hätte den alten Mod nicht für einen Gott gehalten.
>
> Lord Crenshaw: Nun, nach München sah er es ein.
>
> […]
>
> »Wir gleiten in die Politik« seufzte im Hintergrund der Richter Garrick.[48]

Döblins *Hamlet* gleitet hier jedoch nicht in die Politik, denn diese Sätze wurden schon in einem von zwei Typoskripten handschriftlich gestrichen, und der ganze Textabschnitt erschien umgeschrieben im Druck.[49] Im revidierten Text wird zwar auch argumentiert, dass Edward »durch Geburt unweigerlich Eber« gewesen sei (H, S. 276), doch verleiht die kürzere Interpretation ohne historischen Kontext der Geschichte – so Riley – »einen universelleren Charakter«.[50] Die Jaufie-Geschichte wurde ebenfalls durch ihre Herauslösung aus dem ›Rahmen‹ universeller. Noch in der Handschrift wurde aus der ersten, unterbrochenen Form dieser Geschichte die

[48] DLA TS-W Mappe 8 (97.7.228), S. 326, im Typoskript weiter handschriftlich von Döblin korrigiert und anschließend ganz gestrichen. Ursprünglich stand in der Handschrift (Mappe 6, DLA 97.7.205, S. 838 f.) wie im Typoskript irrtümlich »Er hätte den alten Hermindar nicht für Gott gehalten«. Vgl. hierzu auch Riley (s. Anm. 15), S. 479.

[49] Es geht um die Stelle von »die ihn verschlingen will« (H, S. 275) bis »Er war verantwortlich. Er kann nicht ausweichen« (S. 276). Der gedruckte Text dazwischen greift Teile des ursprünglich viel länger gefassten Gesprächs auf. Auch in der Entwurfsphase wurde diese Stelle vermutlich mehrmals überarbeitet. Der in TS-W Mappe 8 gekürzte Text, der zu T^2 gehört, wurde ins Reine geschrieben und vor dem Druck von Döblin in zittriger Schrift nochmals revidiert (AdK EHS 22/3, s. Anm. 12, S. 324 ff.). Der Text in DLA TS Mappe 4 (97.7.216, S. 340 ff.), der nach der Seitenzählung zu T^1 gehört, ist an dieser Stelle eine Reinschrift, die den Chamberlain-Dialog beibehält, aber den in HS und TS-W Mappe 8 darauf folgenden Abschnitt weglässt und die oben aufgestellte These, dass Döblin beide Typoskripte parallel bearbeitete, bekräftigt.

[50] Riley, (s. Anm. 15), S. 479.

Frage Edwards an seinen Vater, »wie bringst du das mit dem Krieg zusammen?«, getilgt.[51] Ähnlich verhält es sich mit Richard Strauss, dessen *Salome*-Oper in *Hamlet* zu einem Leitmotiv wird. Laut Typoskript habe Strauss »bei einem Interview in Deutschland ungewöhnlich naive Bemerkungen über sein Verhältnis zu dem verflossenen Regime« gemacht, im Druck (H, S. 372) blieb der Satz weg.[52] In einem Streit über die Fähigkeit des Einzelnen, »an den Vorgängen teil[zunehmen]«, spekuliert Edward in den frühen Entwürfen über einen Willen zum Zweiten Weltkrieg in Europa:

> Miß Graves: Ich denke nur, wir nehmen an den Vorgängen teil. Wir handeln. Es sind wir, die handeln.
>
> Edward: Wie denn? Sind die Völker zum Beispiel als Täter in den Krieg gezogen? Wir können von dem Deutschland der Nazis absehen, wo eine befohlene Begeisterung für den Angriffskrieg herrschte, von dem man sich die Eroberung der Welt versprach. Und sogar da werden die Empfindungen gemischt gewesen sein. An eine Bereitwilligkeit des älteren Teils der Bevölkerung, Krieg zu führen, glaube ich nicht. Aber bei uns und anderwärts, auf dem Festland, gab es da wirklich Zustimmung, Bereitwilligkeit und gar Willen zum Krieg? Wer wollte den Krieg? Wer entschloss sich zu ihm? Haben wir gehandelt? Sie wissen selbst, wie es war: Der Krieg fiel auf uns wie ein Naturereignis.[53]

Im Druck lautet die Stelle hingegen:

[51] DLA HS Mappe 4 (97.7.203), S. 462/[471]. Der Satz folgte auf Gordons Bemerkung zum »Butterbrot einer Ballade« (H, S. 132).

[52] DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 463: T¹, nach HS Mappe 9 (DLA 97.7.208), S. 1153. Die ganze Textstelle lautet im Typoskript: »Man plauderte von dem Komponisten Richard Strauß, dessen Rosenkavalierwalzer man eben aus dem Radio gehört hatte. Strauß hatte bei einem Interview in Deutschland ungewöhnlich naive Bemerkungen über sein Verhältnis zu dem verflossenen Regime gemacht; man hörte eben eine andere, heiße erregende Musik von ihm.« Strauss äußerte sich kurz nach Kriegsende zum Thema NS-Zeit in einem Gespräch mit dem als »Mr Brown« getarnten Klaus Mann, der in der US-Armeezeitschrift *Stars and Stripes* (z.B. Londoner Ausgabe vom 30.5.1945) über das Interview berichtete. Vgl. Tim Ashley, Richard Strauss, London 1999, S. 200 f.

[53] DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 440-441: T¹, Abschrift von HS Mappe 8 (DLA 97.7.207), S. 1083 f., weiter handschriftlich von Döblin korrigiert. Später – mit Kugelschreiber statt Tinte und mit deutlich zittrigerer Hand – strich Döblin auch den Satz »Sie wissen selbst, wie es war«. In der Handschrift setzte Miss Graves ursprünglich an: »Wir nehmen an den Vorgängen, auch an denen, die zu Kriegen führen, teil. Das weiß ja übrigens jeder und wir haben es gesehen oder gehört, wie die Völker auf die Kriegsgeräusche reagierten.« Die Stelle wurde schon in der Handschrift z.T. revidiert. Ebenfalls schon in der Handschrift umgearbeitet Edward: »Wir können von dem Deutschland der Nazis absehen, wo eine von oben befohlene und sehr scharf kontrollierte Begeisterung für den Ankriegskrieg [*sic*] herrschte, von dem man sich die Eroberung der halben Welt versprach.«

> Miß Graves: Einfach, wir nehmen an den Vorgängen teil. Ob wir's wissen oder nicht. Wir handeln. Es sind wir, die handeln.
>
> Lord Crenshaw bewegte sich nicht.
>
> Edward: Aber wie? Der Krieg fiel auf uns wie ein Naturereignis. (H, S. 353)

Milieugerecht versuchte Döblin, nach der Niederschrift der Handschrift die kriegerische Vergangenheit Englands in den Text einzuarbeiten, entschied sich dann allerdings das Thema doch nicht zu übernehmen. So schnitt Edwards Onkel James Mackenzie in T² »das ganze Reich mit Dominien und Kolonien und hundert Behörden, Polizei, Gericht, Kirche« an, spricht aber im gedruckten Text wie in den früheren Entwürfen nur vom »ganze[n] Reich mit hundert Behörden, Polizei, Gericht, Kirche«.[54] In der Endfassung des Schauspiels »Lord Crenshaws zauberhafte Verwandlungen« urteilt der Erzähler schließlich wie in der Handschrift, es sei »unnötig, dieses Liebhabertheater […] noch weiter zu schildern« (H, S. 408), in T² dagegen nimmt der »Mann in Schwarz« nach seinem Todesurteil eigens den Kopf von den Schultern und singt »mit einer sonoren Baßstimme« den Vers »It's a long way to Tipperary, Tipperary«.[55] Nach einer ebenfalls nicht in den Druck übernommenen Überarbeitung des darauffolgenden Gesprächs mit ihrem Sohn sollte Alice das englische Soldatenlied dreimal wieder aufgreifen. Mit dem Zitat habe Edward seinem Vater den Kampf offen angesagt:

> Dein Stück. Es ist ein langer Weg nach Tipperary. Du denkst, es geht immer so weiter. Er [d.h. Gordon] denkt es auch.
>
> […]
>
> Der lange Weg nach Tipperary, – das setzt du mir vor, mir, es wird nicht mehr lange dauern.
>
> […]
>
> Ja, das sagte er[,] habt ihr mich, so bin ich, und noch mehr und die Fahrt geht immer weiter, und soll weiter gehen und ich werde noch mehr Masken tragen, eine böser als die andere, eine Verruchtheit nach

[54] DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 225: T²; H, S. 176. In der Handschrift (Mappe 5, DLA 97.7.204, S. [587]), der dem Verlag vorliegenden T¹-Abschrift (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 242) und in der Erstausgabe (ED, S. 150) fehlen wie in H die »Dominien und Kolonien«.

[55] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 489: T². Döblin bearbeitete die Stelle im Typoskript weiter, allerdings gleicht der viel kürzere Kapitelschluss im Druck der Handschrift (HS Mappe 10, DLA 97.7.209, S. 1296/2096 f.) und der Abschrift in T¹, die dem Verlag vorgelegt wurde (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 515 f.). Das Wort »Tipperary« wird im Lied selbst nicht wiederholt.

der anderen begehen, wer macht es mir nach? A long way to Tipperary, in die Hölle.[56]

Durch Umschreibungen und Auslassungen für den Druck wurden auch direkte Anspielungen auf die historische Vergangenheit vager formuliert. Nach jenem Gespräch mit seiner Mutter alleingelassen, denkt Edward weiter über den Krieg nach. Ein ursprünglich direkter Hinweis auf Konzentrationslager steht im Druck als Andeutung:

Handschrift / Typoskript	*Druck*
Ich las: gegen den Diktator, gegen Konzentrationslager und Grausamkeiten, dagegen habe man den Krieg geführt. Man hat die Sache am falschen Ende angefaßt. Wovor schauert man? Sie machen Filme davon und führen den Leuten Greuel vor. Wem will man Sand in die Augen streuen?	Man hat die Sache am falschen Ende angefaßt. Wovor schauert man? Sie machen Filme davon und führen den Leuten Greuel vor. Wem will man Sand in die Augen streuen? (H, S. 411)

Schon in den späteren Entwürfen war aus »de[m] Diktator« Hitler der verallgemeinerte Begriff »Diktatur« geworden.[57] Auch die einzige Erwähnung von »Lagern« im gedruckten Roman wurde nach den ersten Entwürfen auffällig gekürzt. Im Kapitel »Die Mutter auf dem Montmartre« sucht eine französische Mutter in Paris nach ihrem vermissten Sohn. In der Handschrift liest man:

[56] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 497: T^2, Reinschrift der in Döblins Handschrift umgeänderten Blätter DLA TS-W Mappe 9 (97.7.229), S. 496-497. Vgl. H, S. 410. Das »Tipperary«-Lied wird auch hier weder in der Handschrift (Mappe 10, DLA 97.7.209, Beiblätter zu S. 1298/2098) noch in T^1 (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 517 ff.) genannt. Das Rütten und Loening vorgelegte Manuskript besteht im Dritten und Vierten Buch vorwiegend aus handschriftlich überarbeiteten T^2-Blättern. Für das »Pluto und Proserpina«-Kapitel und die beiden Kapitel, die die »Dominien«- und »Tipperary«-Stellen beinhalten, wurden diese allerdings gegen die T^1-Versionen ausgetauscht und die Hinzufügungen damit rückgängig gemacht.

[57] Zitat DLA TS-W Mappe 9 (97.7.229), S. 498: T^2. Beim Abtippen der Handschrift (HS Mappe 10, DLA 97.7.209, Beiblätter zu S. 1298/2098) ließ Scheid beim nichtverstandenen Wort »Konzentrationslager« eine Lücke, die Erna Döblin handschriftlich ergänzte (TS-W Mappe 9, DLA 97.7.299, S. 519: T^1). Döblin bearbeitete die Stelle in T^1 selber weiter und ließ sie in der hier zitierten Fassung neu abtippen (T^2). Er arbeitete die Stelle auf diesem Typoskript-Blatt erneut um und ließ sie nochmals neu abtippen (TS Mappe 6, DLA 97.7.218, S. 498). Der erste Satz (»Ich las …«) wurde in EHS 22/«, S. 519 (T^1) handschriftlich ganz gestrichen und erschien nicht in der Erstausgabe, in H (S. 411) wurde er allerdings nach DLA TS Mappe 6 übernommen: »Ich las: Gegen Diktatur und Grausamkeit habe man den Krieg geführt«.

> Die Gefangenen sollten aus den Lagern heimkehren, aus den Lagern mit den finsteren Namen, wo man sie seit dem Schreckensjahr 1940 festhielt. Es wurden einem immer neue Lager genannt, und in jedem ließ man nachforschen und fand ihn nicht. Im Lande war der Krieg bald zu Ende, aber das Elend der anderen fing da erst an, derer, die hinter den Drahtzäunen, dem Stacheldraht standen und gingen und dachten und grübelten und warteten, wie die drüben zu Hause.[58]

Aus derselben Stelle wurde im Druck hingegen der knappe Satz: »Die Gefangenen sollten aus den Lagern kommen, aus den Lagern mit den finsteren Namen, wo man sie seit dem Schreckensjahr hielt« (H, S. 118). Gegen den Schluss der Episode wurde die Aufzählung der Vermissten nach Kategorien auch gestrichen:

Handschrift / Typoskript	*Druck*
Und all das sprach der Beamte, der Monsieur, den alle kannten, mit sehr lauter Stimme, weil er es nicht bloß an diese Frau, sondern an alle richtete, die kamen und einen Angehörigen vermißten, sei es einen im Feld Vermißten oder eines Deportierten oder Evakuierten und Deplacierten.[59]	Und all das verkündete der Beamte, der Monsieur, den alle kannten, mit sehr lauter Stimme, damit es nicht bloß diese Frau, sondern auch alle anderen erführen, die hierherkamen und einen Angehörigen vermißten. (H, S. 125)

Im Kapitel »Im Himmel. Der Erzengel Michael«, das im Erzählverlauf mit der Suche einer Mutter in Naumburg nach ihrem ebenfalls vermissten Sohn verflochten ist, entfiel auch durch die Verkürzung des Schlusses der Satz: »Durch die Alleen ziehen Menschen, Kriegsgefangene, Heimkehrer, Deportierte, Evakuierte, alles durcheinander«.[60] Zudem wurde die Weglassung der Jahreszahl 1940, durch die der konkrete Überfall auf Frankreich zu einem zwar noch bestimmtes, aber nicht mehr genau genanntes »Schreckensjahr« wird, auch anderenorts wiederholt: Im Erzengel-Kapitel wurde aus dem »Blitzbombardement von 1940 über London« das »Blitz-

[58] HS Mappe 2 (DLA 97.7.201), S. [132]; in T[1] abgetippt DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 54, dort handschriftlich von Döblin gekürzt.

[59] HS Mappe 2 (DLA 97.7.201), S. [156]f.; in T[1] abgetippt DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 62, dort handschriftlich von Döblin umgearbeitet.

[60] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. [448], in T[1] abgetippt DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 171; vgl. H, S. 197-198. Durch die Erwähnung von heimkehrenden »französische[n] Kriegsgefangene[n]« im Naumburg-Kapitel (H, S. 178) werden die Parallelen zur Montmartre-Geschichte noch deutlicher aufgezeigt.

bombardement über London«.[61] Des Weiteren strich Döblin aus der Beschreibung des Allison-Landvillas am Anfang des Romans noch in der Handschrift dieselbe Jahreszahl und nannte stattdessen die ikonischsten in den »Blitz«-Angriffen getroffenen englischen Städten:

Handschrift	*Druck*
Als dann Ende des Jahres der Krieg ausbrach, war er stolz über seine Voraussicht, seine Vorsicht, und wie pries er sich glücklich 1940, als das Bombardement einsetzte und die große Evakuierung begann.[62]	Als dann der Krieg ausbrach, pries er sich glücklich wegen seiner Voraussicht, und nun gar während der großen Bombardements auf London und Coventry und bei der Evakuierung. (H, S. 27)

Die zweite Gruppe von Streichungen bildet die Tendenz, die »Kriegsschuld« oder die »Schuld am Kriege« in einen allgemeinen Schuld- und Verantwortungsbegriff umzuwandeln. Vor allem im Zusammenhang der Erzählabende kommen solche Abänderungen vor. In der Druckversion behauptet Gordon Dr. King gegenüber, dass er erzählen wird, weil er »den ewigen abstrakten Streit über Schuld und Verantwortlichkeit beenden« will (H, S. 38), in den Entwürfen dagegen geht es um »den ewigen Streit über Krieg, Kriegsursache, Kriegsschuld«.[63] Zum Schluss des Dialogs, in dem Gordon freilich in allen Fassungen seine Schuld am Krieg und an Edwards Verwundung nachdrücklich leugnet, kommt er noch einmal auf seine Absichten zu sprechen:

[61] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 445, in T^1 abgetippt DLA TS Mappe 2 und TS-W Mappe 6 (97.7.214; 97.7.226), S. 170; vgl. H, S. 197. Es entfielen hier durch handschriftliche Streichungen Döblins in T^2 die auf derselben Typoskriptseite noch vorhandenen (hier kursiv gedruckten) Wörter: »Er setzte sich auf einer Stufe und begann sie sachlich *nach Kriegsdetails* auszufragen. […] Der eine erzählte von Danzig und Polen, der andere *wußte etwas* von Dänemark und Norwegen, der dritte von Belgien, Holland, Frankreich, der vierte von England, es war ungeheuer, *ganz Europa stand in Flammen*« (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 159; vgl. H, S. 196).

[62] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. [62], z.T. noch in der Handschrift gestrichen und umgearbeitet. Die Handschrift nennt wie die Druckfassung die Jahreszahl 1939 im Satz davor.

[63] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 83, Abschrift T^1: DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 35. Am Anfang der T^1-Fassung des Kapitels »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« ähnlich: »Wir hatten vom Krieg, von den Ursachen des Kriegs, von der Kriegsschuld etc. gesprochen, was jetzt etwas in den Hintergrund geraten ist« (DLA TS-W Mappe 6, 97.7.226, S. 195); vgl. H, S. 142: »Wir hatten vom Krieg, von den Ursachen des Kriegs gesprochen, was in den Hintergrund geraten ist«.

Handschrift / Typoskript	*Druck*
Ich habe vor, ihm erstens zu erzählen, was einen Menschen, der über den Krieg nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater, ohne übertrieben deutlich zu sein, seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung, – Ehe, Liebe, Familie, – zu sagen hat. Man hat ja, nachdem der Krieg vorbei ist, auch gewisse normale elterliche Verpflichtungen. Übrigens auch gegen Cathleen.[64]	Ich habe vor, ihm erstens zu erzählen, was jeden Menschen, der heute nachdenkt, interessiert, und zweitens: was ein Vater, ohne übertrieben deutlich zu sein, seinem Sohn, mit dem er es gut meint, über gewisse Dinge zur Aufklärung – Ehe, Liebe, Familie – zu sagen hat. Ich erfülle da eine gewisse elterliche Pflicht, übrigens auch gegen Kathleen. (H, S. 39)

Gleich im Anschluss an der ›Diktator / Diktatur‹-Stelle im Vierten Buch grübelt Edward weiter, in einem Typoskriptentwurf über »den Grund des Krieges«, im Druck noch weniger präzise über »den Grund der Kriege«.[65] Im Nachdenken über seine Besessenheit fragt seine Mutter ihren Bruder Mackenzie: »Der Krieg, noch immer der Krieg. Und was soll ihn der Krieg gelehrt haben?«, wovon nur der letzte Satz im Druck erhalten blieb.[66] Durch die Umarbeitung der »Beichte Gordons« im Vierten Buch wurden Gordons Vorstellung, der Krieg habe ihn durch seine Auswirkung auf Edward »geschlagen«, und die Antwort seines Freundes, »Wir sind alle Opfer, Gordon«, getilgt.[67]

[64] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 91, Abschrift T¹: DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 37, dort weiter von Döblin leicht umgearbeitet, ohne die im Druck aufgezeigten wesentlichen Streichungen vorzunehmen. Die maschinelle Reinschrift T³, DLA TS Mappe 1 (97.7.213) bzw. AdK EHS 22/1, s. Anm. 12, S. 37 f., gleicht hingegen dem Druck.

[65] TS Mappe 6 (DLA 97.7.218), S. 498; vgl. H, S. 411. Auch die vielen handschriftlichen Änderungen Döblins in diesem Typoskriptfragment sind in der Druckfassung nicht beachtet, unter anderem die Streichung der Sätze »Der Grund der Kriege? Der Abgrund der Feigheit und Verlogenheit« am Ende dieses Abschnitts (vgl. H, S. 412; das vorhergehende »Die Kriege?«, bzw. in ED, S. 354 die vorhergehende Zeile »Die Kriege? Der Grund der Kriege, was ist er?«, kommt im Typoskript nicht vor). Dagegen TS-W Mappe 9 (DLA 97.7.229), S. 498, nach weiterer handschriftlicher Korrektur durch Döblin dem reingeschriebenen Blatt in TS Mappe 6 sonst als Vorlage dienend: »den Grund der Kriege«.

[66] DLA TS Mappe 6 (97.7.218), S. 536: T¹, Abschrift von HS Mappe 10 (DLA 97.7.209), Bl. nach S. 2126; vgl. H, S. 423.

[67] DLA TS Mappe 7 (97.7.219), S. 604: T¹, Abschrift von HS Mappe 12 (DLA 97.7.211), S. 1507 f.; vgl. H, S. 477. Der Dialog wurde in T² (AdK EHS 22/4, s. Anm. 12, S. 598) stark handschriftlich bearbeitet. Die ganze zitierte Stelle lautet in T¹:

[…] Der Junge kam dazu, wie er es früher getan hatte; ich hätte ihn beinahe totgeschla-

An den Erzählabenden entwickelt sich eine Diskussion über das Verhältnis von Phantasie und Realität, und über die Verantwortlichkeit des Künstlers in der Politik. Dieser Faden wird an zwei Stellen verloren, nur in den Entwürfen aber wird er explizit mit dem Krieg verbunden, als er neu aufgegriffen wird:

Handschrift	*Druck*
Was hat dieses Bemühen um das Christentum, das ich [d.h. O'Dowall] übrigens persönlich hoffnungslos finde, mit unserer Frage nach dem Krieg und der Ursache des Krieges zu tun?[68]	Was hat dieses Bemühen um das Christentum, das ich übrigens persönlich hoffnungslos finde, mit unserer Frage nach der Passivität, nach dem Verschleiern von objektiven Tatbeständen zu tun? (H, S. 170)
Ob man nun den noch immer aktuellen Ausgangspunkt der Unterhaltungen aufgegeben hätte, die Frage nach den Ursachen der Kriege.[69]	Ob man, wollte sie [d.h. Miss Graves] wissen, die frühere Art der Unterhaltungen aufgegeben hätte. (H, S. 352)

Im Laufe der Gespräche distanziert sich Gordon vom jungen Maler MacLyne, der die Kunst von jeglicher Verbindlichkeit der Vernunft freisprechen und die Villa eines Waffenfabrikanten »illusionistisch« ausmalen will (H, S. 162), doch muss er wiederum die eigene Meinung, der Mensch als Lenker der Tatsachen existiere nicht und sei »völlig zu Traumfiguren und Fabelwesen geworden«, gegen die Kritik seiner Kinder verteidigen (H, S. 133). Im gedruckten Text liefern der Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf die Familie – Edwards Verstümmelung und das Magenleiden seiner Schwester Kathleen – nach wie vor den unmittelbaren Kontext dieser Überlegungen, doch wiesen die Entwürfe noch ausdrücklicher darauf hin. Kontert Edward auf seinen Vater, »[a]lso sind wir auch als Traumfiguren, als Fabelwesen in den Krieg gezogen« (H, S. 133), so äußert er sich in

gen. Er ist ihr [d.h. Alice] Partei gegangen. Er ist schuld daran, daß es soweit gekommen ist. Es war alles schon gut eingerichtet und in Ordnung, da riß er es auf. Der Krieg hat mich geschlagen.«

»Wir sind alle Opfer, Gordon.«

»Sie dachte sich von mir zu lösen und mich auf das Altenteil der Schriftstellerei zu schieben, und ihrer Wege zu gehen. […]

[68] HS Mappe 5 (DLA 97.7.204), S. [571]; mit einer Abweichung (»das ich < > persönlich«) TS Mappe 2 (DLA 97.7.214), S. 218, das Satzende dort in Döblins Hand umgeändert und durch den im Druck erscheinenden Text ersetzt.

[69] HS Mappe 8 (DLA 97.7.207), S. 1081, Abschrift T^1: DLA TS Mappe 5 (97.7.217), S. 440.

der Handschrift noch pointierter, indem er hinzufügt: »bloß dass wir doch dabei etwas völlig Untraumhaftes mitgenommen haben: unseren Körper«.[70] Später im selben Gespräch wendet er erneut gegen die These seines Vaters ein: »Wenn es so ist, wie du darstellst, Vater, muß es ein Dämon sein. Objekte ohne Vernunft sind wir dann, dirigiert von einem Unsinn – oder Objekte mit Vernunft, die ein Unsinn dirigiert« (H, S. 133). In früheren Entwürfen bezieht sich Edward zusätzlich direkt auf den Krieg als Paradebeispiel für die Absurdität der Theorie:

> Wenn es so ist, wie du darstellst, muß es ein Dämon sein. Was für ein Geschick haben wir dann! Objekte ohne Vernunft, dirigiert von einem Unsinn, – vielmehr Objekte mit Vernunft, die ein Unsinn dirigiert. Vater, würdest du das im Krieg sagen?
>
> Gordon: Wer wird damit im Krieg kommen. Ich habe es nicht getan. Übrigens wäre es – wirkungslos gewesen.
>
> Edward: Ja, in den Krieg gerät man hinein. Man steckt drin und muß die Consequenzen ziehen, bevor man die Sache noch richtig erfaßt hat. Vielleicht hat man ihn gewünscht, unklar.[71]

Im Kapitel »Kann man einen Eber zähmen?« lobt Gordon an der König Lear-Geschichte seines Schwagers, dass sie seine Theorie bestätigt, insofern als sie die prägende Macht der Phantasie bestätigt. Im Druck allerdings äußert er sich weniger ausführlich:

Handschrift	*Druck*
Es giebt keine »Realität«, wie wir sie uns vorstellen. Sie ist vollständig mit Ideen, Bildern, Fantasien, Wunschträumen durchsetzt, und die herrschen und	[…] also es gibt keine solche »Realität«, wie wir sie uns vorstellen, sondern sie ist immer von Bildern und Phantasien beherrscht: mehr als das, diese formen die Welt, un-

[70] HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. [473], Abschrift T^1: DLA TS-W Mappe 5 (97.7.225), S. 182. Die Stelle wurde mehrfach überarbeitet: nach der Revidierung der T^2-Fassung (DLA TS-W Mappe 6, 97.7.226, S. 169) wurde das Blatt ins Reine getippt und dort wieder und in zittriger Hand von Döblin umgeschrieben, dort erst strich er den hier zitierten Satz (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 169). In eine weitere Typoskript-Abschrift (T^3: DLA TS Mappe 2, 97.7.214, S. 144) übertrug Erna Döblin die Korrekturen ihres Mannes.

[71] TS-W Mappe 5 (DLA 97.7.225), S. 183: T^1. Die Stelle wurde schon in der Handschrift stark umgearbeitet. Ursprünglich war sie wie in der Druckfassung kürzer, und Edward fragt seinen Vater, »Was sollen wohl Soldaten im Krieg dazu sagen? Würdest du wagen, deine Auffassungen öffentlich zu vertreten?«: HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 474. Vom zitierten Text wie vom Druck weicht eine weitere Typoskript-Fassung ab (T^2: TS-W Mappe 6, DLA 97.7.226, S. 171, ins Reine geschrieben und erneut bearbeitet AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 171).

formen die Welt, und sie sind unabhängig vom Willen des einzelnen Menschen, sie haben einen großartig epidemischen Charakter und sind imstande, lebende einzelne Menschen und ganze Generationen zu verschlingen – also wie in Kreuzzüge zu schicken oder Kriege um Monarchie und Republik zu führen. […][72]	abhängig vom Willen des einzelnen Menschen. (H, S. 275)

Für die Mitte dieses Kapitels (nach H, S. 276: »Gordon erhob sich und ging hinaus«) wurde ein weiterer, fünfeinhalb Typoskriptseiten umfassender Dialog entworfen, in dem Kathleen in der Kritik an ihrem Vater die Initiative ergreift, seine Logik in Frage stellt und sein weltfremdes Theoretisieren angreift: »Ich blicke mich nicht in der Weltgeschichte um. Ich blicke mich hier um, bei mir und bei dir, bloß bei uns.«[73] In der Handschrift sollte sie ursprünglich die Haltung ihres Vaters noch direkter mit dem Krieg verbinden:

> Wir fragen doch immer nach dem Krieg, und wie ist er entstanden, wie kam es zum Krieg, und wer ist für ihn verantwortlich? Es ist nicht, weil einem daran liegt, den oder jenen für schuldig zu erklären und zu bestrafen. Damit kommt man nicht weiter, wenn man bloß dies und das herausgreift. Wir fragen doch ernsthaft: wie ist es dazu gekommen, damit man etwas für die Zukunft lernt. Du weißt, Vater, die Jungen fragen überall so; ich bins nicht allein. Im Krieg hast du uns Mut gemacht und nur so geschrieben, und ich sehe ein: das war so nötig damals; man konnte nichts anderes tun. Aber jetzt: da hast du angefangen, als ob du sagtest: fragt doch nicht so viel, das ist nun mal bei den Menschen so, von Zeit zu Zeit giebt es Kriege, Phantasiedinge, der Mensch ist aber ein fantastisches Geschöpf.[74]

Drittens wurde an einigen Stellen der Bezug zwischen Edwards ständigem Fragen und der Kriegsthematik gelockert, Döblins Aussage von 1948 en-

[72] HS Mappe 6 (DLA 97.7.205), S. [833]f.; ähnlich DLA TS Mappe 4 (97.7.216), S. [340].

[73] TS-W Mappe 8 (DLA 97.7.228), S. 328-333, Zitat S. 331. In derselben Mappe befindet sich ein weiteres Bruchstück dieser Stelle, S. 344-348 nummeriert, vermutlich zu T^1 gehörend und von der Handschrift (HS Mappe 6, DLA 97.7.205, S. [845]ff.) abgetippt.

[74] HS Mappe 6 (DLA 97.7.205), S. $850a^v$-850b, dort umgearbeitet und anschließend gestrichen.

tsprechend, dass die »Ich- und Du-Gliederung« der Figuren zentral sei. Aus seinem Fragen schließt Gordon in den Entwürfen, »daß Edward eine These hatte; – sie kristallisierte sich in ihm: am Krieg sind Personen, Einzelpersonen schuld«.[75] Im Druck wird durch subtiles Revidieren die »Einzelperson« Edward stärker gewichtet und die Tür für die spätere Entdeckung offengelassen, dass sein »Unglück« in erster Linie nicht vom Kriegstrauma herrührt: »[…] daß Edward eine These hatte: am Krieg und an seinem Unglück waren gewisse Personen schuld« (H, S. 33). Edward ist schließlich ein Heimkehrer wider Willen, der sich aus freien Stücken für den Kriegsdienst meldete, um seiner Familie zu entkommen. Laut Typoskript findet sich die Erzählgesellschaft nach den ersten paar Geschichten »also weiter harmlos zusammen in der Absicht, einen erschöpften Kriegsverletzten zu zerstreuen, in Allisons Bibliothek«, der Roman erzählt stattdessen im Druck nur vom gescheiterten »Versuch Allisons, die Tür der Bibliothek zu verschließen und sich in seine Arbeit zu vergraben«.[76] Weg fiel auch die Überlegung Mackenzies: »Es scheint: die Kriegsereignisse wirken auf manche so gewaltig ein, daß sie sich kopfüber ins Familienidyll stürzen«.[77] Ebenso wurde im selben Kapitel die folgende Bemerkung Edwards an seinen Onkel gestrichen:

> Gerade das, was du erzählst, ist mir passiert. Sie haben mich auseinandergerissen. Sie haben den ganzen, künstlichen Bau, dem ich meinen Namen gab, in Stücke gerissen. Ich weiß nicht, was noch steht, – was das ist, was noch steht. Bei uns und auf dem Festland drüben hat der Krieg die Städte zertrümmert, ich hab's gesehen, ich war dabei, ich habe mitgeholfen. Man hat das gedankenlos, auf Befehl getan. So sind wir jetzt

[75] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. [79⁴]-79⁵; Abschrift (T¹) DLA TS-W Mappe 3 (97.7.223), S. 30, dort Streichung von »sie kristallisierte sich in ihm« und »Einzelpersonen« in Döblins Hand. Die Fortsetzung ist hier allerdings ähnlich wie in H: »Es sind gewiß die Einzelmenschen zu ermitteln, die für die Massenschlächterei und das Unglück, dieses und jenes verantwortlich waren […]«. Erst in T², DLA TS-W Mappe 4 (97.7.224), S. 29, wurde »und an seinem Unglück waren gewisse« handschriftlich von Döblin hinzugefügt.

[76] DLA TS Mappe 2 (97.7.214), S. 220: Abschrift (T¹) von HS Mappe 4 (DLA 97.7.203), S. 542⁹; H, S. 160. Die ganze Stelle lautet im Typoskript: »Nun fand man sich also weiter harmlos zusammen in der Absicht, einen erschöpften Kriegsverletzten zu zerstreuen, in Allisons Bibliothek. Den Versuch Allisons, die Tür dieser Bibliothek zu verschließen […]«. Die Korrektur in Marianne Sorskys Schrift entspricht der von Döblin in T² vorgenommenen Revidierung derselben Stelle (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 204).

[77] DLA TS Mappe 3 (97.7.215), S. 250: Abschrift (T¹) von HS Mappe 5 (DLA 97.7.204), S. [597]. Der Satz steht im Kapitel »Professor Mackenzies Wahrheiten« am Schluss des Absatzes »Im übrigen interessierte ihn Edward […] verspätete Rivalität mit der Schwester« (H, S. 201 f.). Marianne Sorskys Korrektur in diesem Typoskriptexemplar folgt Döblins Streichung derselben Stelle in T² (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 232).

> aufgerissen worden, vielleicht als Antwort, zur Revanche. Neben den Trümmern der Städte stehen jetzt die Trümmer unseres Ichs, unserer Seelen. Daß die Städte zertrümmert wurden, ist nicht gut, – aber daß wir zertrümmert wurden, aufgelöst, in Stücke gerissen, – das ist gut, Onkel. Um zu dem Resultat zu kommen, das du mir rätst und das gut ist, brauche ich keine lange Vorbereitung und Übung. Das Resultat fiel mir wortwörtlich vom Himmel zu, – nicht sanft […].[78]

Als Alice im fünften Buch in die Arme des Artisten »MacSeecy« fällt, denkt auch sie über die Erforschung von Schuld und Verantwortung nach. In den Entwürfen geht sie noch ausdrücklich auf Edward und den Weltkrieg zurück, im Druck sind ihre Überlegungen allgemeiner gefasst:

Handschrift / Typoskript	*Druck*
Man müßte denen, die behaupten, es gäbe etwas, woran man sich halten könne, ins Gesicht schlagen. Und darum waren auch Edwards Fragen nach den Ursachen der Kriege, Schuld, Verantwortlichkeit, sinnlos. Vergebliches Fragen. Vergebliches Bitten. Das Einzige, was stand hielt und sich greifen ließ, war: eine Bombe hatte ihm ein Bein abgerissen.[79]	Der Bankier hat recht: man müßte denen, die behaupten, es gäbe etwas, woran man sich halten könne, ins Gesicht schlagen. Und darum waren auch alle Fragen nach Schuld, Verantwortung sinnlos. (H, S. 533)

*

Über den Romantext hinaus weisen diese Varianten einerseits Kontinuitäten zu Döblins Werk vor dem Exil und andererseits die schnelle Umkehr seiner Einstellungen zu Deutschland nach seiner Rückkehr aus den USA auf. Es gehört schon in Döblins früher Erzähltheorie und den Romanen vor dem Exil zum Inbegriff des Epischen, einerseits Fakten in den Text strömen zu lassen und sie andererseits unscharf zu machen. Auch im *Hamlet* bildet Reales den Ausgangspunkt zu einer erfundenen Erzählung,

[78] HS Mappe 5, DLA 97.7.204, S. 612 f.; der Text folgt auf Edwards Entgegnung, »Es ist keine Krankheit. Ich gebe es nicht zu« (H, S. 206). Die Stelle wurde in der Handschrift z.T. gestrichen und neu entworfen, dann im Typoskript ganz gestrichen, in T^2 von Döblin (AdK EHS 22/2, s. Anm. 12, S. 2[3]7), in T^1 von Marianne Sorsky (DLA TS Mappe 3, 97.7.215, S. 256).

[79] DLA TS Mappe 8 (97.7.220), S. 670: Abschrift durch Scheid von HS Mappe 13 (DLA 97.7.212), S. 1640 ff.

die sich umso eindringlicher mit der Realität auseinandersetzt, als sie diese umordnet und zu »durchstoßen«[80] sucht. Von der Entstehung seines historischen Romans *Wallenstein* (1920) hatte Döblin behauptet, es sei ihm »niemals ein ›Faktum‹ zu Gesicht gekommen«.[81] Freilich hatte er im Fall von *Hamlet* auch andere Gründe, nicht weiter ins Detail zu gehen. Er kannte sich mit dem zeitgenössischen England kaum aus, und die Wahl des Milieus mag einfach auf den ›country house‹-Schauplatz des Kriegsfilms *Random Harvest* zurückzuführen sein, an dem er sich 1941 in Hollywood beteiligt hatte. John White weist auf mehrere faktische Fehler im Roman hin und vermutet, Döblin habe die Handlung auf einem entlegenen Landhaus ablaufen lassen, um sich nicht mit den Einzelheiten des Tageslebens in einer englischen Stadt beschäftigen zu müssen und seinen Text nicht weiteren Schnitzern auszusetzen.[82] In der Tat wurden vor der Drucklegung noch weitere Sachfehler entfernt, am auffälligsten der beabsichtigte zweite Satz des Romans, »Es ging nach Westen [recte: nach Osten], heimwärts«.[83] Sonst jedoch führte Döblin sein früheres Verfahren fort, an den Tatsachen weiterzudichten. Die Geschichte von Edwards Verwundung in der Pazifik fußt auf einem Zeitungsbericht vom August 1945 über einen japanischen Selbstmordangriff auf das amerikanische Schlachtschiff »Ole Miss«.[84] Riley hat nachgewiesen, dass sich die Rudel- und Lear-Erzählungen sowie die »Erzählung vom Knappen, der seinen Ring verlor« und die Theodora-Geschichte auf Döblins Lektüre zurückverfolgen lassen.[85] Indem die Romanfiguren selbst aus Büchern vorlesen, um eigene Positionen zu veranschaulichen – aus Kierkegaards Schriften und den Gedichten Michelangelos[86] – wird eine ähnliche Technik auch inner-

[80] Der Bau des epischen Werks (1928), in: Alfred Döblin, Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten 1989 (im Folgenden als SÄPL), S. 215-245, hier S. 219 u. 245.

[81] Der Epiker, sein Stoff und die Kritik (1921), in: SLW (s. Anm. 2), S. 25-36, hier S. 31.

[82] John J. White, War and Exile in Döblin's *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, in: Alfred Döblin: Paradigms of Modernism, hrsg. v. Steffan Davies, Ernest Schonfield, Berlin 2009, S. 333-349, hier S. 337 f.

[83] HS Mappe 1 (DLA 97.7.200), S. 1, in alle hier behandelten Typoskriptfassungen (T^1, T^2 und T^3) übernommen.

[84] Meyer, Alfred Döblin (s. Anm. 33), S. 482 f.

[85] Riley (s. Anm. 13 und 15), auch ders., »Vom Knappen, der seinen Ring verlor«. Notizen zu einer Erzählung in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Zeit der Moderne: Von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, hsrg. v. Hans-Henrik Krummacher u.a., Stuttgart 1984, S. 143-160, sowie ders., »De sancta Theodora«: Eine Vita der »Legenda Aurea« des Jacobus de Voragine in Alfred Döblins Hamlet-Roman, in: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses, Teil 3, hrsg. v. Heinz Rupp, Hans-Gerd Roloff, Bern 1980, S. 478-484.

[86] H, S. 170 ff. und 359 ff. Vgl. zu den Gedichtzitaten Liselotte Grevel, Der ›Michelangelo-Komplex‹ und seine Aussagefunktion in Alfred Döblins Roman *Hamlet oder Die lange*

halb des Textes angewendet. In Edwards Fragen gesellt sich zu der Gegebenheit der Suche nach der Verantwortung in den Monaten nach Kriegsende (Döblin schrieb an die Deutschen über den Nürnberger Prozess: »Wir fühlen uns intensiv beteiligt und debattieren unter uns, wie wir beteiligt sind«)[87] das literarische Topos des wissbegierigen Heimkehrers, des »›Hamlet‹, der seine Umgebung befragt«.[88]

Der ›döblinistische‹ Verzicht auf Jahreszahlen im *Hamlet* und die Anspielung auf Gräueltaten, die dann doch nicht beim Namen genannt werden, lassen evozieren anstatt zu referieren. Ein »Schreckensjahr« erweckt Vorstellungen, die beim bestimmteren »Schreckensjahr 1940« fehlen, und es zieht den Leser, beziehungsweise Edward, wie er seiner Mutter zuhört, in die Welt des Erzählers hinein: Es wird vorausgesetzt, dass der Leser schon weiß, worauf sich der Terminus bezieht. »London und Coventry« rufen noch bis heute die verheerenden »Blitz«-Angriffe prägnanter hervor als die karge Jahreszahl »1940«. Damit wird Döblins früherer Forderung Rechnung getragen, die Realität nicht zu »beschnüffeln«, sondern kreativ »mit ihr zu spielen oder sie von sich abzutun« und die Fantasie mit »[der] überrealen Sphäre […] einer neuen Wahrheit und einer ganz besonderen Realität« zusammenzutun.[89] Auch dieses Verfahren wird in der Romanhandlung ausdrücklich thematisiert, nicht nur in der Debatte über den Illusionismus und die Verantwortlichkeit der Kunst, sondern auch indem die Figuren zur Erläuterung ihrer fiktiven Realität wie zur Ablenkung davon Geschichten erzählen, vom Troubadour »Jaufie« Rudel und vom König Lear. Die Erzählungen sollen die herkömmlichen Versionen beider Mythen als unwahr enttarnen: als eine in der Dichtung zu Unrecht romantisierte Liebesgeschichte (H, S. 47-49) respektive ein gefälschtes Propagandastück (H, S. 273). Liegt allerdings im letzteren Fall – so der Roman – die Schuld beim Direktor von Lears Hoftheater, Johnson, der sich später »Shakespeare« nennen lässt und bei dem der spätere, weltbekannte Shakespeare das Stück abschreibt, so erweist sich die ›wahre‹ Jaufie-Geschichte letztendlich als freie Erfindung des Schriftstellers Gordon Allison (H, S. 539).

»Das Gesicht des Werkes enthüllt sich erst bei der Arbeit«, hatte Döblin 1928 vom »Bau des epischen Werks« behauptet (SÄPL, S. 235). Zu einem gewohnten Erzählverfahren kam während der Entstehung des *Hamlet* Döblins Rückkehr nach Deutschland hinzu, wo er auf eine Bevölke-

Nacht nimmt ein Ende, in: Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003, hrsg. v. Christine Maillard, Monique Mombert, Bern 2006, S. 89-106.

[87] Hans Fiedeler [d.i. Alfred Döblin], Der Nürnberger Lehrprozess, Baden-Baden 1946, S. 2.

[88] Epilog: SLW (s. Anm. 2), S. 318.

[89] Der Bau des epischen Werks: SÄPL (s. Anm. 80), S. 222 f.

rung traf, deren desorientierter psychologischer Zustand einen tiefen Eindruck auf ihn machte. Hatte Döblins Rückkehr ins chaotische Berlin im November 1918 den Trend zum Fantastischen und weg von der Historie in der Entstehung des *Wallenstein* katalysiert, so betrat er nach dem Zweiten Weltkrieg ein bis zur Unkenntlichkeit verändertes Land[90] und wurde Zeuge einer Verwüstung, deren Ausmaß die Berliner Revolution in den Schatten stellte und damit den bisher für ihn paradigmatischen Umbruch der deutschen Zeitgeschichte völlig übertraf.[91] Ähnlich wie Ernst Troeltsch' Diagnose einer »Krisis des Historismus« im Zuge des Ersten Weltkriegs, der »alle bisherigen selbstverständlichen Maßstäbe erschüttert« habe,[92] stellte Alfred Weber 1945 fest: »Wir stehen mit der Katastrophe, die wir durchlebt haben und noch durchleben […] deutlich am Ende der bisherigen Art der Geschichte«.[93] Döblins Erfahrung einer Epoche im Wandel und eines »so völlig sich selbst entfremdete[n] Volk[s]«[94] bestätigte den Instinkt des Epikers, von expliziten Zeitbezügen abzusehen. Er konstatierte bald den »Hunger« der Deutschen »nach geistiger Nahrung«,[95] und damit eine Rolle für das »ré-éducation«-Programm der französischen Kulturbehörde, war jedoch vor allem von dem Schock frappiert, unter dem die Bevölkerung stand: »[S]ie haben noch nicht erfahren, was sie erfahren haben«, bemerkte er 1946.[96] Immer wieder merkte er die »Unsicherheit und die Unorientierheit im Lande«, ein »eigentümlich distanzierte[s] Verhältnis zu den Vorgängen ihrer eigenen Epoche«.[97]

Solche ›Distanz‹ schuf freilich den Typus desjenigen, der nichts gewusst haben wollte (»ich suchte nach einem überzeugten Nazi, und traf keinen«), und schürte Misstrauen gegen die Alliierten, was Döblin befremdete.[98] Sie

[90] Vgl. exemplarisch den Zeitungsartikel Abschied und Wiederkehr (1946), in: SLW (s. Anm. 2), S. 265-272, und Döblins Brief an Theodor Heuss vom 28.4.1953, Br I, s. Anm. 3, S. 458 f.

[91] Alfred Döblin, Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis, hrsg. von Anthony W. Riley, Solothurn 1993 (im Folgenden: SR), S. 322.

[92] Ernst Troeltsch, Die Krisis des Historismus, in: Neue Rundschau 33, 1922, S. 572-590, hier S. 576.

[93] Alfred Weber, Abschied von der bisherigen Geschichte, 2. Auflage Hamburg 1946, S. 10. Wolfdietrich Rasch zufolge habe Döblins *Wallenstein* den von Weber verkündeten »Abschied« vorweggenommen: Döblins »Wallenstein« und die Geschichte, in: Alfred Döblin zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Paul E.H. Lüth, Wiesbaden 1948, S. 36-47, hier S. 47.

[94] Weber (s. Anm. 92), S. 8.

[95] Döblin an Bertolt Brecht, 25.11.1945, Br I (s. Anm. 3), S. 329; ähnlich Döblin an Elvira und Arthur Rosin, 25.11.1945, Br I, S. 327.

[96] Abschied und Wiederkehr: SLW (s. Anm. 2), S. 272.

[97] »Kritik der Zeit«-Sendung vom 18.5.1947, KdZ (s. Anm. 14), S. 79; SR (s. Anm. 91), S. 313.

[98] Journal 1952/53, in: SLW (s. Anm. 2), S. 340-447, hier S. 385; SR (s. Anm. 91), S. 323.

forderte jedoch gleichermaßen sein Verständnis. Im Lichte der Erfahrung mag er an Edwards pauschaler Behauptung gezweifelt haben, dass unter den Deutschen eine »befohlene Begeisterung für den Angriffskrieg« geherrscht habe. Er sah schnell ein, dass es zwecklos wäre, die geschlagenen Deutschen zu einer Auseinandersetzung mit der NS-Herrschaft zu zwingen. »[W]as kann man anderes tun als versuchen, sie aufzurichten«, schrieb er im April 1946 an Gertrud Isolani, »[s]ie wissen alles; man bringe ihnen etwas und quäle sie nicht noch mehr«.[99] Bis zur autobiographischen *Schicksalsreise* (1949) hatten sich die Verhältnisse sowie seine Gedanken weiter entwickelt:

> Sie sind wie eingerostet [...] darum prallen von ihnen auch alle Aufrufe ab, die man an sie richtet, und die Broschüren zur Aufklärung wirken darum kaum und werden ablehnend und empört gelesen, als wenn der Diktator noch im Lande wäre. Und darum kann man auch bei Diskussionen über die Schuldfrage mit ihnen nicht weiter kommen. [...] An sich könnten Berichte und Daten aus den Konzentrationslagern und von anderen Greueln, wie man sie jetzt publiziert, aufklärend wirken. Aber man ist einfach nicht geneigt, sie zu glauben, da es in der Regel Fremde sind, die diese Mitteilung machen.[100]

Am 18. Mai 1947 hatte er seine Hörer im Südwestfunk ermuntert, sich zu »besinnen«: »Alle Trümmer Deutschlands nützen nichts, wenn die Menschen blind daran vorbeigehen und nur ›schade‹ dazu sagen« (KdZ, S. 84-85). Hier hallt Edwards Bemerkung über das Verfilmen von Konzentrationslagern wider, denn er hält es für ein Mittel, dem wirklichen, persönlichen »Grund der Kriege« auszuweichen: »Alles, alles, nur nicht – ich!« (H, S. 411). Mit einer wachsenden Einsicht in den psychischen Zustand der Deutschen hatte Döblin jeden Grund, die Einzelheiten der deutschen Zeitgeschichte womöglich aus seinem *Hamlet* zu entfernen und den Roman selbst zurückzuhalten zugunsten von Schriften, die zur geistig-geistlichen Orientierung seiner Landsleute beitragen sollten, etwa

Vgl. hierzu auch Sabine Kyora, »Ich kannte die Deutschen«. Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Holocaust, in: Internationales Alfred Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003, hrsg. v. Christine Maillard, Monique Mombert, Bern 2006, S. 187-197.

[99] Döblin an Gertrud Isolani, 18.4.1946 (Br II, s. Anm. 4, S. 213).

[100] SR (s. Anm. 91), S. 321. Döblin schrieb im englischsprachigen Zeitschriftenartikel vom September 1946, den Riley als »Keimzelle« für gewisse Stellen in diesem Kapitel der *Schicksalsreise* bezeichnet (SR, S. 402), von dem Schock, unter dem die Bevölkerung litt, etwa in Stuttgart: »the sight of the destroyed buildings [...] no longer makes any impression on them« (vgl. SR, S. 314). Die Bemerkungen über die Bewältigung deutscher Schuld jedoch sind auch hier noch nicht formuliert. Alfred Döblin, Germany is No More: Life among the Ruins, in: Commentary 2, 1946, S. 227-232, hier S. 231.

dem anfangs verhältnismäßig gut verkauften »Religionsgespräch« *Der unsterbliche Mensch*.[101]

Hinzu kommt Döblins Beharren darauf, dass sich die Literatur an die Realität zu halten habe, wenn sie das Tagesgeschehen überhaupt darstellte. Hatte er schon 1928 die epische ›Überrealität‹ von dem »Reich der Täuschung« scharf abgegrenzt und behauptet, dass die Kunst »es mit der Wahrheit zu tun« habe (SÄPL, S. 220f.), so war nach 1945 dieselbe Botschaft noch dringender geworden. Entsetzt äußerte er sich im Südwestfunk im April 1947 über das »Märchenspiel« von Axel Eggebrecht, *Was wäre wenn …*, das am Vorabend der Moskauer Konferenz im Radio gesendet wurde und aus der Zukunftsperspektive einen glücklichen Abschluss der Verhandlungen darstellte:

> Es kommt […] darauf an, […] dem Hörer und Leser klarzumachen, worum es geht, und ihm ein Bild von wirklicher Realität zu geben und ihm keineswegs zu Munde zu reden und ihm nichts vorzuspiegeln von einem idyllischen und utopischen Jahr 2000, statt den Finger auf den Hauptpunkt zu legen […] (KdZ, S. 76).

Döblins Behauptung zum Schluss derselben Sendung, »nur die Wahrheit hilft weiter und hilft aus dem Sumpf« (KdZ, S. 78), stimmt mit Edwards Forderung nach Wahrheit überein, doch passten Teile des *Hamlet* zur Ablehnung des »utopischen« Schreibens nicht. Dass Neville Chamberlain in den 30er Jahren eine andere Politik hätte verfolgen können, wäre nun so unrealistisch erschienen wie ein glücklicher Ausgang der Moskauer Konferenz. Aus dieser Perspektive mag sich das englische Milieu besser eignen, als bisher in der Forschung angenommen wurde: Döblins Erfahrung nach hätte eine ausführliche Diskussion über die Kriegsschuld im Deutschland der späten 40er Jahre ebenso »idyllisch« gewirkt. »[E]inen Deutschen wollte Herr D. nicht nehmen«, notierte Curt Winterhalter zur Hauptfigur von *Hamlet* nach einem Gespräch im Herbst 1947.[102] Vielmehr ermöglicht die unbestimmte Lage des Allison-Landhauses eine gründlichere Suche nach dem »Schuld am Kriege« über vereinzelte Orte und Epochen hinaus. Durch die Entfernung direkter politischer Bezüge im Roman konnten sowohl der Autor als auch die Hauptfigur nach »Wahrheit« weitersuchen, ohne Gefahr zu laufen, die Realität durch eine Wendung ins Utopische zu verklären.

[101] Vgl. das Nachwort Anthony W. Rileys in: Alfred Döblin, Der unsterbliche Mensch/Der Kampf mit dem Engel, Olten 1980, S. 661-699, bes. S. 672.

[102] Curt Winterhalter, Aktennotiz über einen Besuch bei Döblin am 22./23.10.1947: DLA A:Döblin 2/Verlag Karl Alber (2007.73.29). Vgl. hierzu Althen (s. Anm. 12).

JAN BÜRGER

DIE »SUHRKAMP-INSEL« IM JAHRE 2011

Über drei Ausstellungen mit Fundstücken aus dem Siegfried Unseld Archiv und Gespräche zu Max Frisch, Stefan Zweig und Ingeborg Bachmann

Durch die Erwerbung des Siegfried Unseld Archivs hat sich die Arbeit in Marbach spürbar verändert. Die schlichte Tatsache, dass sich der Handschriften-Bestand in kürzester Zeit um ein Drittel vergrößert hat, erweist sich dabei Tag für Tag aufs Neue als enormer Gewinn für die Forschung, aber auch als eine Aufgabe, die mit den vorhandenen Ressourcen auf Dauer nicht zu bewältigen ist. Daher stand das Jahr 2011 im Zeichen des Aufbaus einer angemessenen Infrastruktur und der Beantragung von Sondermitteln für die Erschließung der Korrespondenzen, Manuskripte und sonstigen Unterlagen der Verlage Suhrkamp und Insel. Im März 2012 wurde bekannt, dass die Deutsche Forschungsgemeinschaft das Erschließungsprogramm mit mehr als 850.000 Euro für einen Zeitraum von zunächst drei Jahren unterstützen wird. Parallel dazu richtet das DLA zusammen mit mehreren universitären Partnern ein Promotionskolleg ein, das die VolkswagenStiftung mit 950.000 Euro unterstützt. Damit kann auch die wissenschaftliche Erforschung der neu erworbenen Archive in einem angemessenen Rahmen beginnen.

Unterdessen wurde 2011 die Ausstellungsreihe der *Suhrkamp-Inseln* im Literaturmuseum der Moderne fortgesetzt. Mit ihr werden exemplarische Materialien aus der vielfältigen Verlagsgeschichte erstmals öffentlich vorgestellt. Die Reihe begann im Vorjahr mit Ausstellungen über die Entdeckung und Vermarktung der lateinamerikanischen Literatur sowie über die jahrzehntelange Zusammenarbeit mit dem Nobelpreisträger Samuel Beckett.[1] Die dritte Folge der Serie rückte von Februar bis Juni 2011 die Entstehung eines einzelnen Buches in den Vordergrund, am Beispiel des ersten jüngeren Schriftstellers, den Peter Suhrkamp unter Vertrag nahm: Es ging um Max Frisch und dessen *Tagebuch 1946-1949*, das bei seinem

[1] Vgl. hierzu Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft LV/2011, S. 78-88.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-004 | CC BY-NC-ND 4.0



Suhrkamp-Insel »Max Frisch: Das Tagebuch«

Erscheinen nicht nur formal ein Wagnis war, sondern dazu auch noch von einem bis dato weitgehend unbekannten Autor stammte.

Zwischen 1946 und 1949 erfand sich der schweizerische Architekt und Dramatiker als Schriftsteller neu. Das *Tagebuch 1946-1949* war für ihn kein intimes Journal, sondern eine Kunstform, mit der er auf die veränderte Lage Europas reagieren wollte. Das zerstörte Deutschland wirkte auf ihn dabei wie ein ungeheures Laboratorium. Hier waren neue Lebensentwürfe ebenso gefragt wie zeitgemäße Spielarten der Literatur. Auf einer seiner Reisen traf er 1947 in Frankfurt am Main den Verleger Peter Suhrkamp.

Im Siegfried Unseld Archiv hat sich der umfangreiche Briefwechsel zwischen den beiden erhalten. Darüber hinaus finden sich Manuskripte und Korrekturfahnen zu den meisten von Frischs Werken. Sie zeigen, wie der Autor noch während der Drucklegung an seinen Texten bedeutende Änderungen vornahm. Zugleich machen sie deutlich, was für ein wichtiger Partner Peter Suhrkamp seinen Autoren war: Ohne die enge Beziehung zu seinem Verleger wären Frischs Hauptwerke andere geworden – das *Tagebuch 1946-1949* ebenso wie der Roman *Stiller*, mit dem sich Frisch 1954 endgültig als Weltautor etablierte.



Volker Schlöndorff am 24. Februar 2011

Die Ausstellung wurde von Jan Bürger und Katrin Sterba konzipiert.[2] Zur Eröffnung am 24. Februar 2011 war der Regisseur Volker Schlöndorff in Marbach zu Gast. Im Gespräch gab er Auskunft über seine späte Freundschaft mit Frisch, die mit der Verfilmung des Romans *Homo faber* ihren Ausgang nahm und schließlich dazu führte, dass Schlöndorff 1991 Frischs Jaguar erbte. Frisch habe kurz vor dem Tod über den Wagen gesagt:

> Der gehört jetzt Ihnen. Da wo ich hinkomme, brauche ich kein Auto. – Übrigens eignet er sich besonders zum Vorfahren bei Hotels, da gibt's immer noch ein Zimmer. Schau dir diese Speichenräder an. Man kann doch nicht so viele Speichen draußen übernachten lassen.

Die Zusammenarbeit mit Max Frisch sei für Schlöndorff als Filmemacher eine besondere Herausforderung gewesen, weil dieser nicht nur Autor von Romanen und Tagebüchern war, sondern auch Dramatiker.

[2] Demselben Thema ist das Marbacher Magazin 133 gewidmet, das zugleich als Ausstellungskatalog diente: Jan Bürger, Max Frisch: Das Tagebuch, Marbach a.N. 2011.

Ihn interessierte auch der handwerkliche Vorgang: Wie macht man aus diesem Buch in zwei beziehungsweise drei Teilen ein Theaterstück? Denn ein Film ist ja wie ein Theaterstück, irgendwann geht der Vorhang hoch und nach möglichst nicht mehr als 100 Minuten kommt er wieder runter – dazwischen muss alles erzählt werden. Und da war Frisch sehr interessiert: Wie baut man die Spannung auf, mit welcher Sequenz fangen wir an? Es genügte ja nicht, das Buch zu illustrieren. Man musste für die Erzählung einen neuen erzählerischen Bogen finden. Das ist immer das Allerwichtigste, damit ein Film sozusagen auch funktioniert, als eigenständiges Unternehmen.

Beim Erarbeiten des Drehbuchs habe ich Frisch immer die verschiedenen Fassungen gezeigt, und er hat darauf reagiert. Wir haben diskutiert. Das ist der Vorteil beim Umgang mit lebenden Autoren. Mit Proust konnte ich das ja nicht machen. – An den Dreharbeiten konnte er nicht mehr teilnehmen, weil er inzwischen krank geworden war und operiert werden musste. Er hatte Krebs und schrieb mir, er hoffe sehr, dass er den Film oder zumindest den Rohschnitt noch sehen könne. Und da hat er dann noch ganz ähnlich wie an seinen Druckfahnen an den verschiedenen Schnittfassungen mitgearbeitet.

Als der Film fertig war, zwei Monate vor seinem Tod, hab ich ihn gefragt: »Sind Sie jetzt also damit zufrieden?« Und er sagte: »Na ja, wir müssen es ja jetzt so lassen, wie es ist, aber wenn wir noch zwei, drei Monate Zeit hätten, würden wir uns sicher noch einen anderen Schluss ausdenken.« »Wie meinen Sie das?«, habe ich ihn da gefragt. Darauf er: »Das würde uns dann schon einfallen.«

Als Volker Schlöndorff *Homo faber* verfilmte, war Frischs Roman schon lange zur Schullektüre geworden. Für einen Autor ist das ehrenhaft, aber mitunter auch problematisch, denn das Kanonische kann auch abschreckend wirken. »Die grundlegenden Leseerfahrungen, die man gemacht hat, verdanken sich Büchern, die nicht auf dem Kanon standen«, stellte der Schriftsteller und Verleger Michael Krüger am 29. Juni 2011 im Literaturmuseum der Moderne fest.

Meine ganze Lese-Jugend bestand darin, dass ich irgendwas entdeckt habe, das in der Schule kein anderer gelesen hatte. Das war doch das Beste, was man tun konnte. Während sich alle abgeplagt haben mit immer demselben Zeug, hat man unter der Bank genau das Gegenteil gelesen.

Anlass von Krügers Marbach-Besuch war die von Gunilla Eschenbach und Sonja Lehmann kuratierte vierte *Suhrkamp-Insel* über Stefan Zweig und

die von ihm für den Insel Verlag konzipierte ›Weltbibliothek‹. Der umfangreiche Briefwechsel zwischen Zweig und Anton Kippenberg, dem Leiter des Insel Verlags, wurde in den Jahren 1918 bis 1923 vor allem von ihren Versuchen bestimmt, Werke der Weltliteratur in Originalsprachen unter dem Dach des Insel Verlags zu vereinen. Zweig und Kippenberg etablierten gleich drei Reihen, die sich in Zielgruppe und Ausstattung unterschieden: ›Bibliotheca mundi‹, ›Libri librorum‹ und ›Pandora‹.

Ein Neuanfang unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs schien zunächst günstig für das Unternehmen. Ausländische Literatur war aufgrund der wirtschaftlichen Situation nur schwer zu beschaffen. Doch obwohl die ersten Bände, die Ende 1920 auf den Markt kamen, auch international lobend aufgenommen wurden, kam sehr bald die Ernüchterung. Die Produktion band mehr Arbeitskraft und Kapital als erwartet und belastete dadurch das laufende Verlagsgeschäft. Gleichzeitig stockte der Absatz: Die Reihen fanden kein Publikum. 1923 wurde das ambitionierte Projekt wieder eingestellt. So verbreitet und anregend die Diskussion über kanonische Bücher auch heute noch ist, so schwierig war es schon immer, sie zur Grundlage von Buchreihen zu machen. Das liegt selbstverständlich an der Fragwürdigkeit eines jeden Kanons, wie Michael Krüger betonte:

> Wenn man die Briefe von Zweig liest, dann hat man den Eindruck, er war sich vollkommen sicher, was in seiner Reihe zu erscheinen hat und was nicht. Natürlich fragt man sich, warum bestimmte Sachen gar nicht vorkommen? Warum wird Jean Paul, der einzig wirklich bedeutende Autor um 1800, von Zweig nicht einmal erwähnt? – Auch Mörikes *Maler Nolten* fehlt. Die Romantiker werden von Zweig und Hugo von Hofmannsthal – Kippenbergs anderem großen Berater – gar nicht erwähnt. Die gab es natürlich in der Insel-Bücherei, aber in den internationalen Reihen, die damals diskutiert wurden, kamen sie nicht vor. – Die Frage ist: Wie kommt es, dass man sich immer auf diese kanonischen Autoren festlegt, diese 30 oder 50 *best of them all*? Kein Mensch hat die *Göttliche Komödie* gelesen, aber sie kommt immer wieder vor, ebenso die *Ilias*. Komischerweise nicht die *Wahlverwandtschaften*, dafür aber bei Zweig der späte Goethe, bei Hofmannsthal immer der frühe Goethe.

Besonders interessant an Zweigs Reihen ist für Michael Krüger, »dass sie der explizite Versuch waren, Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg wieder mit der Welt in Verbindung zu bringen«.

> Sehr berührend übrigens, dass er sagt: Jetzt nach dem Krieg können wir erstens schlecht reisen, zweitens sind wir in Frankreich außerordentlich schlecht angesehen und drittens ist unsere Währung nichts mehr wert;



Suhrkamp-Insel »Stefan Zweigs ›Weltbibliothek‹«

> und solange der Versailler Vertrag zu bezahlen ist, wird es auch dauern, bis wir überhaupt wieder reisen können. Vielleicht werden wir außer über die Bücher gar nicht mehr mit Europa kommunizieren können. – Ich glaube, dass solche Umbruchzeiten zum Erstellen von Listen kanonischer Bücher führen. Man sagt sich: Das ist das, was wir noch haben. – Der Carl Hanser Verlag, für den ich ja nun seit vielen Jahren arbeite, hat nach dem Zweiten Weltkrieg nichts anderes gemacht, als die Klassiker wieder herzustellen, in der eigentümlichen Hoffnung, damit die eigentliche Buße zu tun. Man ist gar nicht auf die Idee gekommen, die Emigranten aufzufordern, ihre Bücher herzuschicken, damit sie wieder verlegt werden. Man wollte vielmehr Fontane, Kleist, Hölderlin bringen, um das eigentliche und wahre Deutschland zu zeigen.

Zu jenen Büchern, die viel häufiger als bedeutend gepriesen als tatsächlich gelesen werden, gehört auch *Malina*, Ingeborg Bachmanns einziger Roman. Ihm und seiner Entstehung widmete sich die fünfte, von Magdalena Hack und Jan Bürger zusammengestellte *Suhrkamp-Insel*.

Als *Malina* 1971 erschien, galt der Roman in mehrfacher Hinsicht als ungewöhnlich: Seine Erzählweise war unkonventionell. Vor allem überraschte aber die Radikalität, mit der Bachmann eine Innenwelt darstellte,

17 - 6 - 70

Lieber Siegfried, danke für die Zeilen!
Und hab Dank, dass Du mir das Buch schicken willst. (Paul Celans Übersetzung.)
Ich habe nun schon eine erste Bitte, weil mir einfällt, dass man ja auch
einen Buchumschlag für ein Buch braucht, und den müsste man wohl
recht bald entwerfen. Er soll so aussehen: sowohl aussen wie
innen (sehr wichtig, weil ich diese Ueberraschungen hasse, die man
jedesmal erlebt, wenn man ein Buch auszieht!) soll es einfach und
durchwegs blau sein, und zwar genau von dem Blau, das innen das
Halbleinen von der zweibändigen Hölderlin-Ausgabe im Insel Verlag hat.
Ich nenne es für mich ein helles Gauloiseblau, weil es den Ton dieser
Zigarettenpakete hat, der mir sehr gefällt. Die Schrift soll von
einem tiefen Dunkelbraun sein, wie ein dunkles Lederbraun.
Daraufstehen soll:

I. B.

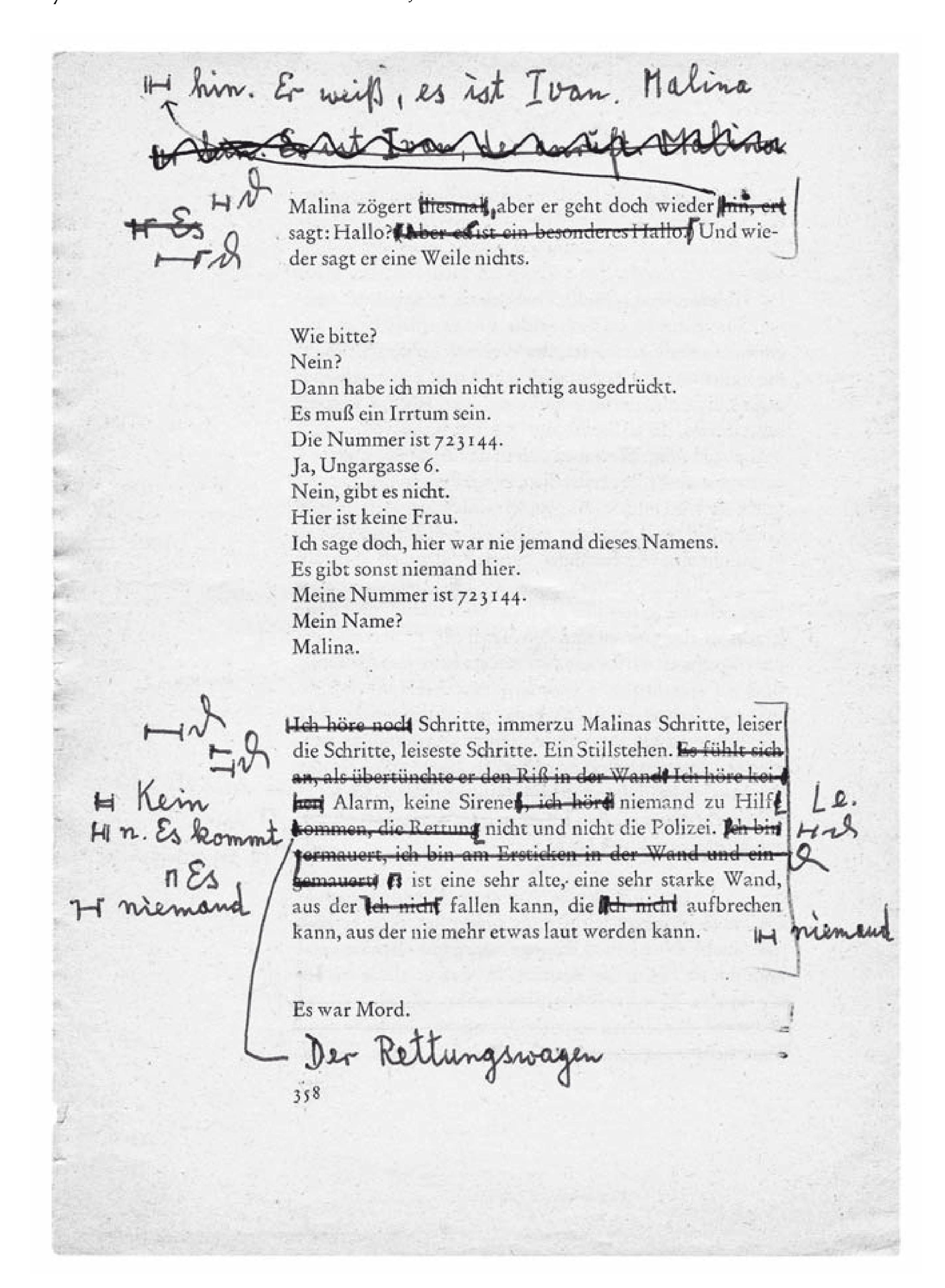
Das Buch
MALINA

Roman
S. Verlag

Wie der Name des Verlags und mein Name geschrieben wird, ist mir
zwar auch nicht gleichgültig, aber ich weiss da keine Lösung, die
wird schon der Ausstatter finden. Nur muss unbedingt der Titel
so angeordnet werden, "Das Buch" kursiv und der Name "Malina" nicht,
sondern typografisch allein ins Aug fallend und stärker und fester.x Das
wäre es. Ueber den Titel habe ich mir den Schädel ohne Ende zerbrochen,
aber solang ich ihn mir zerbrochen habe, ist nur Unsicherheit entstanden.
Ich bin zu meinem allerersten zurückgekehrt, und meine Sicherheit
ist wieder da. Es kann nicht anders heissen. Im Klappentext, aber
nirgends sonst, kann man vorsichtig schon einmal das Wort
"Todesarten" erwähnen, sonst braucht der Leser noch nicht zu wissen,
dass er damit nur den ersten Band in der Hand hat. Für die wenigen,
die sich von der Aussicht auf mehrere Bände nicht abschrecken lassen,
kann man das vorsichtig einflechten.

x in einer Art von Blockbuchstaben.

Ingeborg Bachmann an Siegfried Unseld am 17. Juni 1970



hin. Er weiß, es ist Ivan. Malina

Malina zögert ~~diesmal~~, aber er geht doch wieder ~~hin, erst~~ sagt: Hallo? ~~Aber es ist ein besonderes Hallo.~~ Und wieder sagt er eine Weile nichts.

Wie bitte?
Nein?
Dann habe ich mich nicht richtig ausgedrückt.
Es muß ein Irrtum sein.
Die Nummer ist 723144.
Ja, Ungargasse 6.
Nein, gibt es nicht.
Hier ist keine Frau.
Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.
Es gibt sonst niemand hier.
Meine Nummer ist 723144.
Mein Name?
Malina.

~~Ich höre noch~~ Schritte, immerzu Malinas Schritte, leiser die Schritte, leiseste Schritte. Ein Stillstehen. ~~Es fühlt sich an, als übertünchte er den Riß in der Wand. Ich höre keinen~~ Alarm, keine Sirene~~, ich höre~~ niemand zu Hilfe ~~kommen, die Rettung~~ nicht und nicht die Polizei. ~~Ich bin vermauert, ich bin am Ersticken in der Wand und eingemauert.~~ Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der ~~Ich nicht~~ fallen kann, die ~~Ich nicht~~ aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.

Es war Mord.

Der Rettungswagen

358

Letzte Seite der Druckfahne zu »Malina«, Korrekturen fremder Hand

die zunehmend aus dem Gleichgewicht gerät. Die Verstörung der Ich-Erzählerin erweist sich beim Lesen als ansteckend und hebelt elementare Rezeptionsgewohnheiten aus. Besonders die Abgrenzungen zwischen den Figuren stehen zur Disposition: Spricht das Ich zu sich selbst oder zu einem Dritten? Erzählt es von Malina oder Ivan? Nur eines scheint fraglos: Bei allem geht es um Liebe.

Einer der ersten *Malina*-Leser war Martin Walser, der von Siegfried Unseld beauftragt worden war, den Verlag beim Lektorat des Romans zu unterstützen. Von Walser stammte auch ein Klappentext-Entwurf, der die Auseinandersetzung mit dem Roman bis heute prägt: *Malina*, schreibt Walser, sei die »kühnste« aller Dreiecksgeschichten, »weil zwei der Beteiligten in Wahrheit eine Person sind«[3]. Die zeitgenössische Kritik begegnete dem Buch eher ablehnend. Beim Publikum hingegen hatte es großen Erfolg. Bachmanns Briefe und Typoskripte zeigen, wie der Roman jene Form gewann, die viele Leser heute noch irritiert.

Es gab in der Geschichte des Suhrkamp Verlags nur wenige Bücher, für die sich der Verlag derart eingesetzt hat. Allein Siegfried Unseld und Bachmann trafen sich mehrmals, um an *Malina* zu arbeiten. Vieles wurde auch brieflich geklärt. In der Korrespondenz wechselt Bachmann oft zwischen geschäftlichen und privaten Mitteilungen. Dieses ungewöhnliche Vertrauensverhältnis war die Voraussetzung dafür, den Roman in der gemeinsamen Arbeit grundlegend zu ändern. Auch hierbei erwies sich, was Bachmann immer wieder betonte: Dass *Malina* keine Autobiografie und das Erzählen von »Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten« nebensächlich sei.[4] Ihren Verleger hielt das nicht davon ab, die autobiografischen Bezüge in *Malina* für die Vermarktung zu nutzen.

Unseld gab eine Werbemappe mit einem Foto der Ungargasse heraus, in deren unmittelbarer Nähe Bachmann in ihrer Wiener Zeit gewohnt hatte, und bat sie um eine handschriftliche Version des Personenverzeichnisses, das ursprünglich an der Schreibmaschine entstanden war. Auf gewisse Weise knüpfte er damit an Bachmanns Arbeitsweise an. Auch sie spielte beim Schreiben mit Realien und eigenen Erlebnissen, die sie mit fiktiven Figuren, Geschichten und Erinnerungen kombinierte. Dass ihr Roman damit ein Gegenentwurf zu einer Autobiografie war, wäre spätestens durch seine Fortsetzung klar geworden: Bachmann hatte *Malina* als ersten Teil einer Trilogie geplant, die den Titel *Todesarten* tragen und in den Folgejahren bei Suhrkamp herauskommen sollte. Dieses Vorhaben konnte

[3] Unveröffentlichter Entwurf, Siegfried Unseld Archiv im DLA.
[4] Siegfried Unseld Archiv im DLA.

Bachmann nicht mehr beenden. Sie starb am 17. Oktober 1973 an den Folgen schwerer Verbrennungen.

Zur Eröffnung der Ausstellung am 27. Oktober 2011 las Therese Affolter, bekannt durch Ihre Engagements am Wiener Burgtheater und am Berliner Ensemble, den Anfang von Bachmanns Roman. Als nächstes werden im Laufe des Jahres 2012 Ausstellungen über die Insel-Ausgabe von Rilkes *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* sowie über Ror Wolf und Gershom Scholem gezeigt.

AUFSÄTZE

NIKOLETTA WASSILIOU

IDEALISMUS UND MODERNITÄT

Schillers philosophische Ästhetik im Spiegel Kants, der Romantik und des Deutschen Idealismus

Schillers philosophische Ästhetik steht in der Forschung meist im Lichte Kants.[1] Dabei scheint aber auch der Einfluss des Deutschen Idealismus,[2] vor allem das Verhältnis zu Fichte von wesentlicher Bedeutung zu sein. Es ist plausibel, Schiller als einen Vorreiter des Deutschen Idealismus[3] zu betrachten, der mit seiner Ästhetik eine Ontologie des Schönen postuliert, wie sie die *Kallias*-Briefe (1793) präsentieren. Kant legt mit seinem subjektiv-rationalen Schönheitsbegriff den Grundstein für die Intention Schillers, die rein transzendentale Begründungsebene durch den objektiven Bereich der Empirie zu erweitern. Auch innerhalb der spekulativen Philosophie löst Kant mit seiner Transzendentalphilosophie die Bewegung des Deutschen Idealismus aus, die sich mit den Weichenstellungen der Kantischen Philosophie auseinandersetzt,[4] um die Antinomien seines Systems zu überwinden. Gerade der ontologische Bezug der Subjektivitätsphilosophie ist es, welcher sich für Hegel in der Dimension des Weltgeistes, für Humboldt und Schelling in einer kosmischen Harmonie der Dinge manifestiert, der das Denken des Deutschen Idealismus von der Kantischen Transzendentalphilosophie entfernt. Darin begründet sich auch eine

[1] Manfred Frank, Lust am Schönen. Schillers Ästhetik zwischen Kant und Schelling, in: Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild, hrsg. v. Jan Bürger, Göttingen 2007, S. 136-157, hier S. 137.

[2] Ulfried Schaefer, Philosophie und Essayistik bei Friedrich Schiller. Subordination – Koordination – Synthese: Philosophische Begründung und begriffliche Praxis der philosophischen Essayistik Friedrich Schillers, Würzburg 1996 (Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 159), S. 9.

[3] Rüdiger Safranski, Schiller. Oder die Erfindung des Deutschen Idealismus, München 2004, S. 60.

[4] Tze-Wan Kwan, Wilhelm von Humboldt als deutscher Idealist: Ein philosophiegeschichtliches Plädoyer, in: Die Realität der Idealisten. Friedrich Schiller. Wilhelm von Humboldt. Alexander von Humboldt, hrsg. v. Hans Feger und Hans Richard Brittnacher, Köln 2008, S. 95-112, S. 95.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-005

erstaunliche Affinität zu Schillers ästhetisch-philosophischen Argumentationen, die im Folgenden mit den Ansätzen Fichtes und Hegels verglichen werden sollen. In dieser Hinsicht gilt es herauszustellen, dass Schiller eine philosophische Begründung des Schönen anstrebt, die unter dem Einfluss Wilhelm von Humboldts und dem Romantiker Friedrich Schlegel,[5] eine Konzeption des Idealismus durchscheinen lässt, der dem Ästhetischen die oberste Priorität einräumt und darin einen entscheidenden Beitrag zum Entwurf einer progressiven Modernität leistet, wie er sowohl von Humboldt als auch von Schlegel seit den 1790ern angestrebt wird. Dieser Begriff, wie es sich des Weiteren herauskristallisieren wird, entsteht aus dem Bestreben, die auf Einheit abzielenden Grundlagen der Subjektivitätsphilosophie oder eine auf identitätsphilosophischen Idealen beruhende Weltdeutung mit der Mannigfaltigkeit der empirischen Gegenstände und einer sich immer stärker vom Ideal entfernenden menschlichen Existenz in Einklang bringen zu wollen. Diesbezüglich spielen sowohl die ästhetisch-philosophischen Überlegungen der *Kallias*-Briefe als auch die anthropologischen und existentialistischen Betrachtungen der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* (1795) eine entscheidende Rolle, wobei ersteren zunächst Beachtung geschenkt werden soll.

Die Briefe an Körner zeugen von Schillers kritischer Sichtweise gegenüber einem Begriff des Schönen, der sich »aus der Natur der Vernunft« und »völlig a priori«[6] begründen lassen soll. Damit wird bereits ein deduktiver Schönheitsbegriff infrage gestellt, wie er sich sowohl gemäß der subjektiv-transzendentalen Ästhetik Kants als auch hinsichtlich der objektiv-rationalistischen Tradition Baumgartens[7] ausweisen lässt. Schiller, der die Schönheit als Verbindung einander »entgegengesetzter Zustände des Empfindens und des Denkens«[8] charakterisiert, kritisiert am rationalistischen Schönheitsbegriff, dass er zwar mit der hauptsächlichen Intention einhergehe, sich in der »Erfahrung […] durchaus bestäti[gen]«[9] zu lassen, jedoch ohne dabei einen anschaulichen Bezug zur Empirie herstellen zu müssen. Deshalb gilt für Schillers Schönheitsbegriff die »Unvermeidlich-

[5] Ebd. An dieser Stelle ist der oft betonte Bezug der Romantiker zum Deutschen Idealismus zu erwähnen. Die Romantiker schöpfen ihre ästhetischen Argumentationen aus dem Einfluss des spekulativen Denkens.

[6] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 25. Januar 1793. In: Schillers Werke. Nationalausgabe, 42 Bde., 1940 begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel, hrsg. v. Norbert Oellers, Weimar 1943. Im Folgenden zitiert: NA mit Band und Seitenzahl; hier: NA 26, S. 175.

[7] Ebd.

[8] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 347.

[9] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 25. Januar 1793, NA 26, S. 175.

keit des Empirischen«, da »ohne das Zeugniß der Erfahrung nicht auszukommen« ist.[10] Schillers objektive Begründung des Schönen speist sich nicht aus der bloßen transzendentalen Gültigkeit der sinnlich-vernünftigen Harmonie, sondern vielmehr aus einer ontologischen Bestimmung der Dinge in ihrer individuellen Polyvalenz.[11]

Mit Schillers *Ästhetischer Erziehung des Menschen* vollzieht sich eine Verlagerung des Schwerpunkts vom Philosophischen ins Historische. Sie beharrt noch auf dem philosophischen Gedanken, das Schöne als Verknüpfung heterogener Zustände zu definieren, rückt jedoch die Rolle der Empirie ins Zentrum, die die Negativität der transzendentalen Identität des Schönheitsbegriffs als Unversöhnlichkeit der Polaritäten hervorhebt. Damit beschränkt die *Ästhetische Erziehung des Menschen* ihren Schwerpunkt nicht mehr nur auf eine theoretische und philosophische Begründung des Schönheitsbegriffs, sondern vielmehr auf die Untersuchung der Funktion der Erfahrung in ihrem Verhältnis zur Idee des Schönen. Diese soll »in der absoluten Einschließung aller«[12] Realitäten dargestellt werden. Hierdurch vollzieht sich eine Verschiebung des Schillerschen Begründungsansatzes »von der transzendentalen Ebene auf die immanente«,[13] wie es Mari Mielityinen bezeichnet. Der Begriff des Schönen lässt sich nun nicht mehr nur durch das Postulat charakterisieren, dass es einen objektiven, die Gegensätze verbindenden »mittleren Zustand geben müsse«, sondern auch durch das auf Erfahrung beruhende Bekenntnis, dass der Widerspruch zwischen »Empfinden und Denken unendlich ist und schlechterdings durch nichts kann vermittelt werden«.[14] Diese dialektische Argumentationsweise Schillers lässt einen Schönheitsbegriff erkennen, nur durch die Idee der Identität sowie durch einen »dynamischen«[15] und unabgeschlossenen Reflexionsmodus[16] gekennzeichnet ist, der die Idee einer

[10] Ebd.

11 Zum Kriterium der »Bedeutungsfülle« vgl. Olive Sayce, Das Problem der Vieldeutigkeit in Schillers ästhetischer Terminologie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 6, 1962, S. 149-177.

[12] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 368.

[13] Mari Mielityinen, Das Ästhetische in Schleiermachers Bildungstheorie. Theorie eines individuellen Weltbezuges unter Einbeziehung der Theorie des Ästhetischen bei Schiller, Würzburg 2009, S. 80.

[14] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 366.

[15] Ebd., S. 367.

[16] Peter-André Alt spricht in Verbindung mit Schillers Geschichtsdenken von einem »formalen Reflexionssystem«. Peter-André Alt, Arbeit für mehr als ein Jahrhundert. Schillers Verständnis von Ästhetik und Politik in der Periode der Französischen Revolution (1790-

progressiven Modernität formuliert, wie sie auch von Seiten Friedrich Schlegels[17] bekannt ist.

Trotz der großen Rivalität[18] der Autoren Schiller und Schlegel ist es plausibel, eine Affinität der beiden herauszustellen, die hier aber nur kurz gestreift werden kann. Schiller und Schlegel sind am Entwurf von Modernität beteiligt, wobei Schlegels Universalpoesie und die Erziehungsprogrammatik von Schillers *Ästhetischen Briefen* mit dem gleichen Bildungsanspruch und der Intention der Reform einer problematisch gewordenen Kultur zu verbinden sind. Beide beschäftigen sich mit einer zunehmenden Zerrissenheit von Individuum und Gesellschaft, die die Erfahrung der sinnlich-vernünftigen Natur des ganzen Menschen unmöglich macht. Schlegel erklärt die romantische Ironie zum ästhetischen Medium, welche sich durch ein ständiges Fluktuieren zwischen heterogenen Wirklichkeitsebenen charakterisieren lässt. Hierin wird die Vorstellung des ästhetischen Ideals in seiner Negativprojektion durch die problematische Kultur beschrieben. Diese, von Schiller eingeführte hieran anknüpfende Differenzierung von sentimentalischem Bewusstsein und Naivem (wobei das Sentimentalische als ein Leiden am Verlust des Naiven zu deuten ist) hat entscheidende Vorarbeit für die Schlegelsche Charakterisierung von objektiver und interessanter Poesie[19] geleistet. Auch für Schlegel wird das Ideal in der Gesellschaft als permanente Negation[20] erfahren und deshalb zum Ausgangspunkt des Postulats einer veränderten Wirklichkeit. Die

1800), in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 46, 2002, S. 102-133, S. 108. In den Ästhetischen Briefen kann dieser Modus als Grundlegung von Modernität bezeichnet werden, der auch den wesentlichen Zug der Schillerschen Kunstkritik bestimmt. In dieser Hinsicht hat Georg Bollenbeck den Begriff »Reflexionsmodus der Moderne« geprägt, der sich durch die Differenz zwischen dem Ideal als »normativem Punkt« und den »schlechten Verhältnissen […] in der Gegenwart« auszeichnet. Diese Diskrepanz soll sich im Sinne einer approximativen Annäherung der Gegensätze wieder aufheben. Vgl. Georg Bollenbeck, Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik, in: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, hrsg. v. Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich, Weimar 2007, S. 11-26, S. 13.

[17] Marius Schmidt, Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern, Stuttgart 2001, S. 7. – In dieser Hinsicht beschreibt Schlegels progressive Universalpoesie in ihrem Fluktuieren zwischen Ideal und Wirklichkeit vor dem Hintergrund der Verlagerung der Erreichbarkeit des ästhetischen Ideals ins Utopische ein ähnliches Moment, wie es der von Schiller in den *Ästhetischen Briefen* konstituierte dynamische Reflexionsmodus aufgreift. Vgl. Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, in: Friedrich Schlegel. Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801), 1. Abt. Bd. 2, hrsg. v. Hans Eichner, München 1967, S. 284-311, S. 286.

[18] Schiller wirft Schlegel in einem Brief an Goethe »Trockenheit« und »sachlose Wortstrenge« vor. Vgl. Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 27. Juli 1798, NA 29, S. 258.

[19] Hans Eichner, Die Athenäums-Fragmente (s. Anm. 17), S. 50.

[20] Marius Schmidt, Denker ohne Gott und Vater (s. Anm. 17), S. 298.

hiermit verbundene Konsequenz seiner Verlagerung ins Utopische ist mit dem grundsätzlichen Wunsch einer Angleichung von Ideal und Realität verbunden. Laut Schlegels *Athenäumsfragmenten* (1797) soll Kunst als ein Medium der sittlichen und geistigen Bildung[21] fungieren und ist dabei vor dem Hintergrund einer philosophischen Kunstprogrammatik zu deuten, deren Ziel es ist, ein kritisches Bewusstsein zu wecken. Auf produktionsästhetischer Ebene geht dies mit der Selbstkritik des Künstlers in Bezug auf sein Werk einher, wie es Schlegel im *Gespräch über Poesie* (1800) formuliert. Durch die Selbstnegation des Schöpfers in seinem Werk soll eine Erweiterung des künstlerischen Standpunkts indiziert werden, der stets neue Möglichkeiten ästhetischer Darstellung bewirken und damit dem ästhetischen Objekt in seiner Vieldeutigkeit Priorität einräumen soll.[22] Hieraus speist sich nach Schlegel das Kriterium der Unabgeschlossenheit der progressiven Universalpoesie:

> Andere Dichtarten sind fertig, und können vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.[23]

Eine erstaunliche Affinität hierzu zeigt Schillers gegenüber Körner um 1800 dargestellte Charakterisierung des Trauerspiels, die von der Idee einer progressiven Ästhetik zeugt: »Die Idee eines Trauerspiels muß immer beweglich und werdend sein, und nur virtualiter in hundert und tausend möglichen Formen sich darstellen«.[24]

Schiller begründet mit seiner noch näher zu untersuchenden Absicht einer Reform der Ästhetik eine philosophische Methode zur Beurteilung und Lösung ästhetischer Sachverhalte und Problemstellungen und liefert hiermit die produktionsästhetischen Weichenstellungen einer modernen Kunstkritik, wie sie auch durch die Schlegelsche Universalpoesie vorgestellt werden. In einem Brief an Körner präsentiert Schiller erstmals seine Absicht:

> Ich mache diese Aesthetik selbst, um dann wie ich denke um nichts schlechter. Mich vergnügt es sehr zu den mancherley Erfahrungen, die ich über diese Materie zu machen Gelegenheit gehabt habe, allgemeine philosophische Regeln und vielleicht gar ein scientifisches Prinzip zu finden.[25]

[21] Friedrich Schlegel, Athenäum (s. Anm. 17), S. 182.
[22] Friedrich Schlegel, Gespräch über Poesie, S. 286.
[23] Friedrich Schlegel, Athenäum, (s. Anm. 17), S. 183.
[24] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 28. Juli 1800, NA 30, S. 181.
[25] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 16. 5. 1790, NA 26, S. 22.

Gegenüber Goethe spricht Schiller von einer »genetische[n] Methode«,[26] die er auf der Grundlage seines dialektischen Schönheitsbegriffs mit einem kritischen Verfahren verbindet, das die Koordination heterogener Momente anstrebt. Diese Methode einer philosophischen Kritik ästhetischer Sachverhalte, die Schiller später gemeinsam mit Humboldt differenzierter diskutiert, verknüpft er sowohl mit der philosophischen Denktätigkeit des Künstlersubjekts als auch mit dessen dichterischer Schöpferkraft und erhebt beides zum Gegenstand einer produktionsästhetischen Kritik, die ein hohes Maß an Selbstreferentialität aufweist:

> Aber freilich spannt diese Thätigkeit sehr an, denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter seine Abstraktionskraft ruhen laßen darf, so muss ich bey dieser Art von Produktionen, diese beyden Kräfte immer in gleicher Anspannung erhalten, und nur durch eine ewige Bewegung in mir kann ich die 2 heterogenen Elemente in einer Art von Solution erhalten.[27]

Indem Schiller sich als empirisches Subjekt zum Gegenstand des ästhetischen Urteilens macht, bezieht er gleichzeitig die problematische, anthropologische Grunddisposition in seine philosophische Kritik mit ein, vor deren Hintergrund er die Kritik differenzierter ausrichten kann. Die zwischen ihren Grundkräften schwankende menschliche Natur stellt demnach die Weichenstellung für eine moderne Methode der Kritik ästhetischer Sachverhalte bereit, die auf Grund ihrer Fehlbarkeit ihre Sichtweisen durch einen unabgeschlossenen Reflexionsprozess stets neu definieren und erweitern muss.

Diese Unabgeschlossenheit ist ein wesentliches Charakteristikum der Modernität und lässt sich sowohl mit Schlegels als auch mit Schillers Intention der philosophischen Begründung einer schöpferischen Kunststrategie[28] verbinden, die auch auf rezeptionsästhetischer Ebene das Erwecken eines kritischen Bewusstseins intendiert, das sich durch ein Hinterfragen möglicher Weise festgefahrener Wahrnehmungsschablonen auszeichnen soll. Für Schiller ist die philosophische Kunststrategie mit dem Ziel verbunden, eine Reform der Ästhetik in die Wege zu leiten, die im genannten Sinne eine reflektierte Haltung zu fördern versucht. Diese Absicht zeigt sich bereits in Schillers Mannheimer Zeit. Sein besonderes Anliegen stellt die Kritik einer materialistisch-sensualistischen

[26] Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 16. 10. 1795, NA 28, S. 80.

[27] Ebd., S. 79.

[28] Den Begriff »Kunststrategie« hat Hans-Georg Werner geprägt. Vgl. Hans-Georg Werner, Schillers Versuch, eine neue Kunststrategie theoretisch zu begründen, in: Literarische Strategien, hrsg. v. Hans-Georg Werner, Stuttgart 1993, S. 129-147, S. 134.

Theater-Rezeption des zeitgenössischen Publikums[29] dar, das sich mit der bloßen Befriedigung der Affekte zufrieden gibt. In diesem Zuge plädiert Schiller für eine Reform der Ästhetik, die sowohl das philosophische Wachrütteln des Zeitgeistes veranlasst als auch im Zuge einer auf dem Pathos gründenden Kunstansicht gedeutet werden kann, die emotional zu rühren vermag. In dieser Hinsicht intendiert die Ästhetik zum einen die Verhinderung einer völligen Ausschweifung der Sinne und zum anderen die Zügelung der Totalisierung des Verstandes[30] durch eine zu konventionelle und moralisierende Kunstauffassung.[31] Diese Kritikpunkte am zeitgenössischen Kunstgeschmack spiegeln sich in der Auseinandersetzung Schillers mit einer rationalen und einer sensualistischen Ästhetik wider. Die Briefe an Körner zeugen, wie bereits eingangs erwähnt, von der Kritik an der Kantischen Begründung des Schönheitsbegriffs in seiner subjektiv-rationalen Deduktion durch den transzendentalen Verstand, am rational-objektiven Schönheitsbegriff Baumgartens in seiner Prägung durch die Leibniz-Wolffsche Schulphilosophie[32] und an der sensualistisch fundierten Ästhetik Burkes unter ihrem Einfluss des Empirismus Humes.[33]

[29] Mit seiner *Ankündigung der Rheinischen Thalia* (1784) nimmt Schiller Distanz vom Parteigeist und Zeitgeschmack des Publikums, indem er sich auch von der Rezeptionsästhetik der Theaterjournale entfernt. Friedrich Schiller, Ankündigung der Rheinischen Thalia, NA 22, S. 97.

[30] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 367.

[31] In einem Brief an Goethe kritisiert Schiller die allgemeine »Magerkeit und Trockenheit« der Französischen Tragödie. Vgl. Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 31. Mai 1799, NA 30, S. 52.

[32] Die Kritik an der schulphilosophischen Tradition, die nach dem wissenschaftlich-mechanischen Grundprinzip verfährt, die Erkenntnis eines Gegenstands ohne Erfahrungsbezug, aus einem System absoluter Prämissen zu deduzieren, kritisiert Kant bereits in seiner *Kritik der reinen Vernunft*. Nachgewiesen ist der Einfluss der Tradition des philosophischen Rationalismus auf die Literaturwissenschaft des 18. Jahrhunderts. Vgl. Sigmund Lempicki, Geschichte der Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Gertrud Chappazeau, 2. Aufl., Göttingen 1968, S. 242. Zu Schillers Kritik an einer rationalistischen und sensualistischen Begründung des Schönheitsbegriffs siehe Sigbert Latzel, Die Ästhetische Vernunft. Bewertungen zu Schillers *Kallias* mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes, hrsg. v. Klaus L. Berghahn, Kronberg 1975, S. 241-249.

[33] Kant hatte bereits die Problematik der allgemeinen Legitimation des Humeschen Empirismus dargestellt. Dieser vertritt die Ansicht, dass Naturgesetze nur durch assoziativ-synthetisierende Verknüpfung des Verstandes konstituiert werden, dem keinerlei a priorische Gesetzmäßigkeit vorausgeht, die, wie Kant behauptet, notwendig sei, damit Erfahrung überhaupt erfolgen könne. Dieses psychologisch fundierte Induktionsprinzip kann laut Kant nicht den Anspruch einer wissenschaftlichen und allgemeinen Gültigkeit erheben und führt im Grunde in ein Dogmatismusproblem. Vgl. David Hume, Von der Vorstellung der notwen-

Während Schiller an der rationalistischen Tradition des Schönheitsbegriffs seine rein a priorische, aus der Vernunft deduzierte Natur des Begriffs kritisiert, da sie die sinnliche Beschaffenheit desselben vernachlässigt, stellt er auch Burkes sinnlich-subjektive Ästhetik infrage. Diese muss sich laut Schiller in ihrer Begründung durch das »Angenehme […] auf ein Vernunftprinzip stützen«, da sonst keine »allgemeine Mitteilbarkeit« des Schönen möglich ist.[34] In dieser Hinsicht plädiert Schiller für einen sinnlich-objektiven Schönheitsbegriff, der sowohl die sinnliche Natur des ästhetischen Objekts als auch seine Rückbindung an geistige Kräfte integriert.

Hiermit verbindet sich die Intention, dass Kunst zur Förderung eines freien Selbstbewusstseins beitragen, das die durch die Kultur verursachte Spaltung von Geist und Natur wieder versöhnen soll, die entweder eine Unterordnung des Individuums unter die gesellschaftlichen Normen oder eine Übersteigerung der Affekte zur Folge hat. Eine dem Autonomiebegriff verpflichtete, philosophische Kunststrategie soll das Urteilsvermögen schärfen, damit Sichtweisen erweitert werden können, die den ästhetischen Gegenstand vereinnahmen. Herbert Kraft deutet diese »Methode« als ein kritisches Vorgehen, durch das Kunst sich von »deformierender Ideologie« zu befreien und damit eine »Veränderung des Bewusstseins« herbeizuführen versucht.[35] Des Weiteren erweist sich diese Kunstkritik als aktuell im Bezug auf unsere moderne Informationsgesellschaft in ihrer Prägung durch Moden und Medien. In dieser Gesellschaft ist zwar genug Wissen vorhanden, es wird aber nicht genügend hinterfragt. Gerrit Gohlke spricht in diesem Zusammenhang von einer »Perspektivenverengung« aufgrund der unkritischen Vereinnahmung der Kunst durch »instrumentelle Absichten«[36] und Michael Hofmann erwähnt eine gesellschaftliche Instrumentalisierung des Individuums durch konventionelle Faktoren oder durch ein Übermaß an Genuss und Konsum, wie es die Spaßgesellschaft spiegelt.[37]

digen Verknüpfung, in: David Hume, Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, übers. v. Raoul Richter, hrsg. v. Jens Kuhlenkampff, Hamburg 1993, (Philosophische Bibliothek, Bd. 35.), S. 89-95, S. 89; Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, S. 312.

34 Friedrich Schiller, Aus einer Nachschrift der Ästhetischen Vorlesung. Erklärung des Schönen nach Burke, NA 21, S. 76. – In dieser Hinsicht zeigen sich auch Affinitäten zum Kantischen Kritizismus in seiner Kritik am Empirismus und Rationalismus, denen hier nicht weiter nachgegangen werden kann.

35 Herbert Kraft, Um Schiller betrogen, Pfullingen 1978, S. 9.

36 Gerrit Gohlke, »Fortschritt ist Ansichtssache«. Die Wiederannäherung nach der Scheidung von Kunst und Wissenschaft am Ende des 20. Jahrhunderts. Beitrag zum Kongress *Gut zu Wissen*, in: Heinrich-Böll-Stiftung 5, 2001, S. 1-16, S. 13.

37 Michael Hofmann, Schiller-Rezeption in Deutschland, in: Schiller. Epoche. Werk. Wirkung, hrsg. v. Wilfried Barner und Gunter E. Grimm, München 2003, S. 183-194, S. 183.

In diesem Sinne lässt sich der mit Schillers Kunststrategie verbundene dynamische Reflexionsmodus als eine moderne Form der Wirklichkeitsbewältigung durch die Kunst beschreiben, wobei auch die *Ästhetische Erziehung des Menschen* die Grundlagen bereitstellt, die, wie des Weiteren dargestellt werden soll, von ähnlichen Voraussetzungen zeugen, wie sie die Schlegelsche Formulierung von Modernität aufweist.

Die Dynamik stellt das transzendentale Identitätspostulat gegen seine Negativität, die empirische Unvermittelbarkeit des Heteronomen, und wird deshalb von Schiller als eine »unendliche«[38] Denktätigkeit charakterisiert. Das endliche, empirische Bewusstsein nähert sich der Schönheit an, indem es immer wieder seine Entfernung vom Ideal des Schönen versteht. Diese dialektische Verwurzelung des Schönheitsbegriffs erlaubt es, diesen in eine geistesgeschichtliche Tradition zu stellen, die im Zuge der Formulierung des Modernitätsprinzips, die Rückbindung ihrer Interessen an identitätsphilosophische Grundlagen immer mehr als problematisch erkennen muss. Da die Schönheit die Erfahrung einer auf Freiheit begründeten menschlichen Existenz voraussetzt, kann sie in ihrer Konzeption als Identität von Sinnlichkeit und Vernunft nur noch ex negativo erfahren werden, weil die kulturelle Existenz immer mehr zum Spiegel eines in seinen Grundkräften zerrissenen Menschenbilds mutiert. Das Ideal des Schönen muss daher als ein Postulat ins Utopische verlagert werden. Wegen dieser stärkeren Integration existentialistischer Blickpunkte in den idealistisch fundierten Schönheitsbegriff, zeichnet sich dieser hinsichtlich seines objektiven Begründungsanspruchs in den Briefen an Körner nicht nur durch das semantische Vieldeutigkeitskriterium, sondern auch als ein Bindeglied zwischen philosophischem Idealismus und einem weltzugewandten Realismus aus. In dieses Spannungsfeld einer idealistischen Tradition und eines problematischer werdenden Weltbezugs lässt sich auch Schillers in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* dargestellte Konzeption des Schönen einordnen, die diesen Konflikt durch das ihr zu Grunde liegende Modernitätsprinzip zu integrieren beabsichtigt. In diesem Sinne versucht das Schöne seinen Status – wie es Hans Feger angesichts der Erforderlichkeit eines »ästhetischen Neuentwurf[s] des Subjekts« im Zuge der 1790er beginnenden Moderne formuliert – zwischen der »erbärmlichen Realität des deutschen Despotismus« sowie einer »theoretisch hochgerüsteten Philosophie und der Theorie des Schönen« zu legitimieren.[39]

[38] F. Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 366.

[39] Hans Feger, Vorwort, in: Die Realität der Idealisten (s. Anm. 4), S. 7-11, S. 7.

Angesichts des vorgestellten Modernitätskonzepts gilt es zunächst den in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* eingeführten Gedanken der Unvereinbarkeit der sinnlich-vernünftigen Heteronomie des Schönen zu fokussieren, die die bisherige Forschung noch häufig irritiert,[40] denn die Realisierung des auf dem Schönen fußenden ästhetischen Ideals bleibt hierdurch ein bloß utopisches Ereignis. Die *Ästhetische Erziehung des Menschen* betont diese Uneinlösbarkeit des ästhetischen Zustands in der Geschichte, konstituiert vor dem anthropozentrischen Aspekt eines begrenzten Individuums, das niemals gleichzeitig sinnlich und vernünftig sein kann, da es entweder dem »Total des sinnlichen Eindrucks« erliegt oder sich den »Verstand« zum ausschließlichen »Führer«[41] nimmt. Dadurch scheint die transzendentale von der empirischen Ebene, die universale Vernunft von den Widersprüchen der Geschichte überrollt zu werden.

Doch diese Perspektive veranlasst eine Erweiterung von Schillers identitätsphilosophischem Konzept einer Universalgeschichte, wie es noch in der Vorlesung *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* (1789) vorgestellt wird, nach dem die universale Vernunft, die als »philosophischer Geist«[42] die Grenzen von Verstand und Sinnlichkeit überschreitet, eine fruchtbare Synthese in der Weltgeschichte herbeiführt. Die *Ästhetische Erziehung des Menschen* kennzeichnet dagegen eine stärkere Fokussierung des endlichen, zwischen seinen Grundtrieben schwankenden Individuums, wodurch die Problematik der Harmonisierung heterogener Momente angesichts eines mit dem ästhetischen Ideal immer mehr in Konflikt geratenen Kultur- und Geschichtsbegriffs[43] in den Vordergrund gelangt. Das auch im Denken des Deutschen Idealismus verwurzelte Postulat der Synthese von Gegensätzen erweist sich nunmehr als

[40] Balasundaram Subramanian, Die »Ästhetischen Briefe« als Fürstenspiegel der politischen Moderne. Zum Einfluss Edmund Burkes auf Schiller, in: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker (s. Anm. 16), S. 87-121, S. 91.

[41] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 348.

[42] Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede, NA 17, S. 362.

[43] Die von Georg Bollenbeck erwähnte, im Denken Schillers unter Einfluss der »Anthropologie der Aufklärung« sich ereignende Wende vom Universalgeschichtsdenken zur »modernen Kulturkritik« führt angesichts der problematischen Verhältnisse der Gegenwart zu einem modernen Geschichtsbewusstsein. Vgl. Georg Bollenbeck, Von der Universalgeschichte zur Kulturkritik (s. Anm. 16), S. 12. Dieses bezeichnet Eberhard Lämmert als eine »Distanzierung Schillers von seiner zuvor teleologisch orientierten Geschichtsauffassung«. Eberhard Lämmert, Schillers *Demetrius* und die Grenzen der poetischen Gerechtigkeit, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 17-32, S. 29.

eine bloße Idee, die in der Anschauung nicht eingelöst werden kann. Die Betonung der widersprüchlichen Existenz des Menschen veranlasst, Schillers Ästhetik vor einem doppelbödigen Hintergrund zu betrachten, der das Synthesepostulat der dialektischen[44] Philosophie nur noch denken, aber in der Wirklichkeit nicht mehr anschauen lässt. Das ästhetische Ideal wird demnach als eine Idee vorgestellt, die realiter als Negation dieser Einheit und damit nur noch in der Diskrepanz der unaufgehobenen Widersprüche erfahren werden kann.

Den von Schiller in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* geäußerten Gedanken der Unvereinbarkeit der Gegensätze bezeichnet Christine Lubkoll sowohl in Bezug auf das ästhetische Ideal, das durch die Idee des Schönen als Grundlage der Selbstanschauung und Bildung des endlichen Bewusstseins zur Freiheit dienen soll, als auch in Verbindung mit dem universalen Vernunftideal, das sich in der Geschichte manifestieren soll, als eine »dialektische Relativierung ohne Synthese«.[45] Die Disharmonie zwischen den menschlichen Grundtrieben führt zu einer Desillusionierung des Ideals hinsichtlich seiner positiven Veränderung der Wirklichkeit durch den Menschen, was sich wohl für Schiller am deutlichsten im Ereignis der Französischen Revolution manifestiert. Dieses Missverhältnis von Ideal und Geschichte,[46] das auch eine Krise der Identitätsphilosophie[47] erkennbar werden lässt, unterstreicht Schiller in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* mit der Bekundung, dass die Pole der menschlichen Natur »ewig entgegengesetzt bleiben«.[48] Das ästhetische Ideal wird gemäß der eingangs erwähnten dynamischen Reflexionsstruktur hinsichtlich seiner Manifestation in der Realität durch eine offene Dialektik geprägt, die die Gegensätze nicht vereint; hatte doch Kant in der

[44] Peter-André Alt, Schiller – Dialektisch, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48, 2004, S. 381-386.

[45] Christine Lubkoll, Moralität und Modernität. Schillers Konzept der ›schönen Seele‹ im Lichte der literaturhistorischen Diskussion, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, hrsg. v. Walter Hinderer, Würzburg 2006, S. 83-99, S. 95.

[46] Wolfgang Riedel spricht im Zusammenhang mit der Konfrontation des ästhetischen Ideals mit den ungezügelten Kräften der Geschichte von einer anthropologischen Wende Schillers. Diese betont die beständige Differenz zwischen einem zerrissenen empirischen Bewusstsein und seiner ideellen Bestimmung. Die Auffassung der Realität als Negativbeispiel des Ideals bildet eine Denkfigur, die das Modernitätsprinzip der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* ausmacht. Vgl. Wolfgang Riedel, Die anthropologische Wende. Schillers Modernität, in: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne (s. Anm. 45), S. 143-163, S. 162.

[47] Dieter Henrich, Schillers Denken im Spannungsfeld der Jenaer Konstellation, in: Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild (s. Anm. 1), S. 116-135, S. 116.

[48] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 348.

Kritik der reinen Vernunft (1781) dafür plädiert, dass die Antinomien durch den transzendentalen Verstand aufgelöst[49] werden müssten. Mit dieser Position weicht Schiller sowohl von einer transzendentalphilosophischen Begründung, die die Verbindung der Polaritäten durch die Deduktion des transzendentalen Verstandes garantiert, als auch von einer systemphilosophischen Fundierung des Idealismus ab, der die Gegensätze von Sein und Bewusstsein auf rein abstrakt-theoretischer Ebene zu vereinen versucht. Diese dialektische Relativierung des Heterogenen erweist sich als moderne Grundfigur des Schillerschen Spätwerks und trägt zu der Konstitution eines Spannungsfelds zwischen einer identitätsphilosophisch-ontologischen Konzeption des ästhetischen Ideals, einem teleologischen Geschichtsbild und einer immer widersprüchlicher werdenden menschlichen Existenz bei, die sich durch einen Mangel am Ideal auszeichnet.

In diesem Zusammenhang lässt sich einerseits die Sympathie Schillers für den Deutschen Idealismus hervorkehren, andererseits aber auch die sich hiermit abzeichnende Problematik einer identitätsphilosophischen Rückbindung seiner Ästhetik, was sich anhand seiner in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* anklingenden Fichte-Rezeption veranschaulichen lässt. Im Folgenden soll dargestellt werden, inwiefern die Schillersche Ontologie des Schönen die Grundgedanken der Idealphilosophie Fichtes begrüßt und unter welchen Gesichtspunkten sie sich von dieser distanziert.

Schiller äußert zwar, dass er im Ganzen Kantische Grundsätze verfolge, schränkt diese Verbindung aber später in einer Fußnote ein, in der er die Unzulänglichkeit der Kantischen Transzendentalphilosophie für die Begründung seines Schönheitsbegriffs betont.[50] Vielmehr spricht sich Schiller für das Prinzip der Wechselwirkung aus, das Fichte in seiner *Wissenschaftslehre* (1794) begründet. Das auf der Verbindung von Gegensätzen gegründete Prinzip der Wechselwirkung, das als Basis einer nicht mehr nur transzendentalen, sondern vielmehr auch ontologischen Begründung von Selbstbewusstsein fungiert, indem es die Diskrepanz von Bewusstsein und Nicht-Ich aufzuheben beabsichtigt und damit die Kantischen Widersprüche von *mundus intelligibilis* und *sensibilis* sowie dem Ding an sich zu lösen beabsichtigt, kommt Schiller zur Begründung seines universalen, ästhetischen Ideals sehr entgegen. Im 19. Brief der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* bekundet Schiller explizit seine Fichte-Rezeption:

[49] Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft (s. Anm. 33), S. 450.

[50] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 347.

> Um eine Gestalt im Raum zu beschreiben, müssen wir den endlosen Raum begrenzen; um uns eine Veränderung vorzustellen, müssen wir das Zeitganze theilen. Wir gelangen also nur durch Schranken zur Realität, nur durch Negation oder Ausschließung zur Position oder wirklichen Setzung, nur durch Aufhebung unserer freyen Bestimmbarkeit zur Bestimmung.[51]

Schillers Euphorie über Fichtes »überlegenes Genie«, das »alles zu Boden schlagen wird«,[52] zeigt hier deutlich, dass Schiller dessen Terminologie der *Wissenschaftslehre* verwendet. Fichte bezeichnet seine ontologische Begründung des Selbstbewusstseins als eine »Setzung« des Ichs, die gleichzeitig eine »Negation« impliziert, da das Ich sich hierdurch ein anderes, das Nicht-Ich, entgegensetzt.[53] Durch diese Setzung sollen die Gegensätze von Ich und Nicht-Ich in einem absoluten Selbstbewusstsein aufgehoben werden. Während Fichte lediglich ein abstraktes Bewusstsein begründet, das die Grundlagen der *Wissenschaftslehre* rechtfertigen soll, bezieht sich Schiller auf das endliche Bewusstsein, das diese Forderung einer universalen Bestimmung einzulösen versucht. Für Schillers Auffassung von der Bestimmung des Menschen durch Freiheit und Schönheit bedeutet dies, dass das Wesen des Schönen als solches bestimmt werden kann, das alle Widersprüche in sich vereint. Dies erklärt Schillers bereits in den *Kallias*-Briefen und damit schon vor der *Wissenschaftslehre* bekundete Absicht der Begründung des Schönen als ein »höheres Prinzip«,[54] aus dem sich die Definition des Menschen durch Freiheit und Sittlichkeit ableiten lassen soll. Das Schöne wird damit grundlegend für die menschliche Existenz in dem Sinne, dass der Mensch sich durch das ihm gegebene Wesen der Schönheit und damit durch sich selbst als ein zur Sittlichkeit und Freiheit berufenes Wesen bestimmt. Durch die Freiheit gelangt die Schönheit zur Anschauung, wodurch sie ihre Entsprechung in der universalen Vernunft erhält. Die Geschichte soll damit zur Explikation der menschlichen Sittlichkeit werden und sich als Manifestation einer universalgeschichtlichen Teleologie zeigen, wie es Schiller in der *Antrittsvorlesung* postuliert. Im Gegensatz zu Fichtes Ich-Begründung tritt bei Schiller die Realität des empirischen Bewusstseins an die Stelle einer absoluten Instanz. Die widersprüchliche Existenz des endlichen Subjekts kann jedoch den ästhetischen Zustand der Harmonisierung der Widersprüche nicht einlösen, wie

[51] Ebd., S. 369.

[52] Friedrich Schiller, Brief an Hoven, 22. November 1794, NA 27, S. 92.

[53] Johann Gottlieb Fichte, Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, GA I.2, hrsg. v. Reinhard Lauth, Stuttgart 1962, S. 259.

[54] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 18. Februar 1793, NA 26, S. 176.

es die in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* in den Vordergrund gestellte Erfahrung zeigt. Diese Wendung vom abstrakten System zu einer existentialistisch geprägten Anthropologie lässt auch die von Schiller später bekundete Distanz zu Fichtes Denken[55] plausibel erscheinen. Die Setzung des Fichteschen absoluten Ichs wird durch ein endliches Individuum ersetzt, das die Diskrepanz von Ich und Nicht-Ich, in diesem Falle von Ratio und Sinnlichkeit, nicht mehr überbrücken zu können scheint, wie es im 19. Brief der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* heißt:

> Dieses Gleichgewicht bleibt aber immer nur Idee, die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann. In der Wirklichkeit wird immer ein Uebergewicht des einen Elements über das andere übrig bleiben, und das Höchste was die Erfahrung leistet, wird in einer Schwankung zwischen beyden Principien bestehen, wo bald die Realität, bald die Form überwiegend ist.[56]

Die Affinität des Schillerschen Denkens zur Idealphilosophie Fichtes besteht zweifelsohne in der ontologischen Grundlegung der Ich-Bestimmung, wobei Schiller die Fichteschen Argumentationen zur Begründung des menschlichen Denkens und Handelns in seiner Orientierung am ästhetischen Ideal heranzieht. In dieser Hinsicht transponiert Schiller auch die dem Fichteschen Denken eigene Denkfigur der Negation auf die immanente Ebene des anthropologischen Bewusstseins in seiner Bestimmung durch die Existenz. Damit fungiert die Negation nicht mehr als reiner Baustein der Systemphilosophie, der die Dichotomie von Ich und Nicht-Ich zu regulieren versucht, sondern vielmehr als Kennzeichnung einer Differenz, die das Verhältnis von ontologischer Bestimmung durch das ästhetische Ideal und der Art und Weise seiner Entfaltung in der menschlichen Existenz ausdrückt, woraus sich das ausschlaggebende Charakteristikum der Modernität ergibt.

Mit seinen Ausführungen spielt Schiller die anthropologische gegen die abstrakte Ebene der Fichteschen Systemphilosophie[57] aus und räumt

[55] Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 28. August 1798, NA 29, S. 268. – Fichte selbst wirft Schiller einen Mangel an Einheit des Systems vor, wie es Schiller von Seiten Humboldts in dessen Brief vom 22. September 1797 erfährt. Hier heißt es, Fichte habe behauptet, Schiller habe sein »speculatives Nachdenken fast nach allen Seiten hin gerichtet«. Was ihm nun fehle sei »Einheit«, die er zwar »im Gefühl«, aber »noch nicht [im] System« habe. Wilhelm von Humboldt, Brief an Schiller, 22. September 1797, NA 35, S. 62.

[56] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 360.

[57] In seiner Skizzierung der Schillerschen Fichte-Rezeption behauptet Dieter Henrich, Schiller habe sich in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* an wesentliche »Argumentationen« Fichtes angelehnt, sich aber grundsätzlich von dessen Philosophie distanziert. Vgl.

damit dem Ästhetischen oberste Priorität ein. Schillers Einsicht, dass die Schönheit in ihrer idealistischen Konzeption in der Erfahrung immer uneingelöst bleibt, bindet sich eng an den Grundgedanken der *Ästhetischen Erziehung des Menschen*, der besagt, dass eine universale Einheit von Sinnlichkeit und Ratio, wie sie das Schöne postuliert, durch den Menschen als ein zwischen seinen beiden Grundtrieben schwankendes Wesen, objektiv nicht eingelöst werden kann.

Das Schöne bleibt aber ein Postulat und damit immer noch Gegenstand des Versuchs einer Annäherung an den ästhetischen Zustand. Dieser muss immer wieder aufs Neue gewagt werden, was Schiller in einem Brief an Körner von 1794 bekundet:

> Das Schöne ist kein Erfahrungsbegriff, sondern vielmehr ein Imperatif. Es ist gewiß objektiv, aber bloß als eine nothwendige Aufgabe für die sinnlichvernünftige Natur, in der wirklichen Erfahrung bleibt sie gewöhnlich unerfüllt, und ein Objekt mag noch so schön seyn, so macht es entweder der vorgreifende Verstand augenblicklich zu einem vollkommenen, oder der vorgreifende Sinn zu einem bloß angenehmen.[58]

Das resignative Moment in der Erkenntnis der Wirklichkeit als ein Mangel am Ideal erweist sich aber für die Rolle der Kunst durchaus als fruchtbar, womit auch das in den *Kallias*-Briefen in den Vordergrund gestellte Vieldeutigkeitskriterium des objektiven Schönheitsbegriffs aufgegriffen wird. Scheitert die universale Idee des Schönen an der Realisation des ästhetischen Zustands durch die Bedingtheit des Subjekts, bleibt die Kunst jedoch »Schöpferin«.[59] Obwohl sie durch diese Begrenzung des Schönen durch das endliche Bewusstsein auf die Negativität des ästhetischen Zustands verweist, ist sie nicht »leere Unendlichkeit«, sondern »erfüllte Unendlichkeit« und schöpft damit ihre Funktion aus einer »Negation aus unendlicher Fülle«.[60] Deshalb kann man hier bereits von einer Dialektik

Dieter Henrich, Schillers Denken im Spannungsfeld der Jenaer Konstellation (s. Anm. 1), S. 121. – Die ethischen und anthropologischen Grundlagen können als der gemeinsame Kern des Schillerschen Denkens und der Idealphilosophie Fichtes bezeichnet werden. Zu Schillers Ablehnung eines auf der »Totalität der Vernunft« begründeten Systembegriffs siehe: Hans-Georg Pott, Schiller und Fichte, in: Hans-Georg Pott, Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift »Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen«, hrsg. v. Max Imdahl, München 1980, (Theorie und Geschichte der Literatur und Schönen Künste, Bd. 56.), S. 15-23, S. 20.

[58] Friedrich Schiller, Brief an Körner, 25. Oktober 1794, NA 27, S. 71.

[59] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 377.

[60] Ebd.

des Schönen[61] sprechen, deren Reiz darin besteht, dass das Schöne sich in der Erfahrung stets in einer Art Negation zu der ihm zu Grunde liegenden Idee zeigt. In Bezug auf diese als modern zu bezeichnende Ästhetik gelangt schließlich die widersprüchliche menschliche Existenz und damit die Vieldeutigkeit und »Individualität der Dinge«[62] in ihrem spannungsgeladenen Verhältnis zu einer dem identitätsphilosophischen Denken verpflichteten Tradition der Ästhetik und der Geschichtsphilosophie in den Vordergrund.

Hinsichtlich der Beeinflussung Schillers durch den Deutschen Idealismus, wie sie sich anhand seiner Beziehung zu Fichte gezeigt hat, lassen sich auch unter Berücksichtigung der Hegelschen Philosophie die bereits festgestellten Aspekte bezüglich Schillers Verhältnis zum Deutschen Idealismus bestätigen. Obwohl Schiller dem Hegelschen Denken keine Beachtung geschenkt hat, zeigen sowohl das Schillersche Geschichtsbild der *Antrittsvorlesung* von 1789 als auch die *Ästhetischen Briefe* einige Ähnlichkeiten mit dem Hegelschen Idealismus. Die Auffassung von einer Universalgeschichte, die sich als eine Manifestation oder Synthese geistiger Heteronomien deuten lässt, erinnert an die Geschichtskonzeption Hegels,[63] die eine derartige Intention verfolgt. In Schillers *Ästhetischer Erziehung des Menschen* ist von einem Vernunftprinzip die Rede, das sich in »einzelnen Subjekten vereinzelt«;[64] der Grundgedanke von Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die allerdings erst 1807, zwei Jahre nach Schillers Tod, erschien.

[61] Carsten Zelle, Darstellung. Zur Historisierung des Mimesis-Begriffs bei Schiller (eine Skizze), in: Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker (s. Anm. 16), S. 73-86, S. 80. – Auch Zelles Interpretation des Erhabenen, die auf einer Betonung der dialektischen Konzeption des Schönen beruht, kommt der von Schiller betonten Differenz des Idealerhabenen zur Wirklichkeit entgegen.

[62] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 327.

[63] Obwohl die Forschung bereits des Öfteren auf eine Verbindung des Schillerschen Geschichtsbilds mit der Universalgeschichte Hegels verwiesen hat und Schiller sogar als einen Wegbereiter der Hegelschen Dialektik verstanden hat, muss an dieser Stelle auf den Entwicklungsprozess Schillers von der Universalgeschichte zum kulturkritischen Denken verwiesen werden. Vgl. Schiller als Historiker, hrsg. v. Otto Dann, Stuttgart 1995; Manfred Frank, Lust am Schönen (s. Anm. 1), S. 151. – Die *Ästhetischen Briefe* sind ebenso ein gutes Beispiel dafür, dass Schillers Denken auch den totalisierenden Kontext einer Universalgeschichte verlässt. Eberhard Lämmert, Schillers *Demetrius* und die Grenzen poetischer Gerechtigkeit (s. Anm. 43), S. 29. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch sein objektiver Schönheitsbegriff deuten, der den von Hegel aufgestellten Zusammenhang des Ästhetischen in seiner Abhängigkeit von einem rationalen Begriffssystem erweitert.

[64] F. Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 327.

In der objektiven Begründung des Schönheitsbegriffs liegt aber der wesentliche Unterschied zum systemphilosophischen Konzept des Hegelschen Idealismus. Schiller verbindet mit seiner Intention einer philosophisch-wissenschaftlichen Legitimation der Kunst, die einen solchen Schönheitsbegriff vermittelt, einen eher systemkritischen Standpunkt, der nicht dem rationalen Begriffssystem, sondern dem Ästhetischen den Vorrang einräumt. Nach Hegels Auffassung erhält das Schöne nur seine Relevanz, indem es dem Logos[65] des wissenschaftlichen Denkens subordiniert wird. Eine solche Unterordnung des Schönen unter das rationale System im Sinne einer »Subordination des Sinnlichen unter das Nichtsinnliche« widerspricht dem auf der »Wechselwirkung« heterogener Kräfte beruhenden Schönheitsbegriff Schillers, der die Spannung von ideeller Identität und reeller Entzweiung betont und damit einen »Antagonismus der Kräfte« vertritt.[66] Diese offene Dialektik, die sich in Schillers *Ästhetischer Erziehung des Menschen* durch eine Verlagerung des die Gegensätze synthetisierenden Ideals ins Utopische charakterisiert, ist im eigentlichen Sinne unvereinbar mit dem Hegelschen Gedanken der »Solution«, durch die sich diese Idee als das »allein Wahrhafte und Wirkliche« im Dasein manifestiert.[67] Deshalb wirft Günter Rohrmoser Hegel vor, seine Deutung der Schillerschen Tragödien erschließe sich im Sinne einer Abbildung seines Idealismusbegriffs auf dessen Werk.[68] Wie es auch Roland Galle betont, ereignet sich in der von Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1828) angeführten Interpretation, dass sich im Drama das »Absolute« als eine »ewige Macht« im Individuellen als das Wirken des Göttlichen im Einzelnen in seiner Vollkommenheit manifestiere,[69] keine auf dem Prinzip der Wechselseitigkeit beruhende Harmonisierung entgegengesetzer Kräfte, sondern eine Aussöhnung des Einzelnen mit dem Allgemeinen auf Kosten ersteren.[70] In dieser Hinsicht bekundet Hegel auch in der *Rezension über Schillers Wallenstein* (1801) seine Unzufriedenheit über das im *Wallenstein* dargestellte »Zerschellen eines Entschlusses an sei-

[65] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Die Vergangenheit der Kunst, in: Hegel. Werke. Vorlesungen über die Ästhetik I (1828), Bd. 13, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel auf der Grundlage der »Vollständigen Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten« von 1832-1845, Frankfurt a.M. 1970, S. 20-26, S. 20.

[66] Otto Pöggeler, Schillers Antagonismus und Hegels Dialektik, in: Konzepte der Dialektik, hrsg. v. Werner Becker und Wilhelm K. Essler, Frankfurt a.M. 1981, S. 42-45, S. 43.

[67] Günter Rohrmoser, Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel, in: Euphorion 53, 1959, S. 129-144, S. 130.

[68] Ebd.

[69] G. W. F. Hegel, Vorlesungen über Ästhetik I, 1828, (s. Anm. 65), S. 514.

[70] Roland Galle, Hegels Dramentheorie und ihre Wirkung, in: Handbuch des deutschen Dramas, hrsg. v. Walter Hinck, Düsseldorf 1980, S. 259-272, S. 261.

nem Entgegengesetzten«[71] und kritisiert an der im Antagonismus von Tod und Leben verharrenden Handlung, dass diese »nicht in einer Theodizee endigt«.[72] Diese »Zerrüttung des Gemüts«,[73] bei der die Tragödie Schillers laut Hegels Ansicht stehen bleibt, bedeutet für Ulfried Schaefer die Möglichkeit, die von Hegel propagierte spekulative Synthese von Gegensätzen in einem erweiterten Sinne zu definieren. Deshalb folgert Schaefer:

> In der Tragödie wird mit ihrer Unvollkommenheit der Darstellung des Ideals (und damit des Einbeziehens des ausgefalteten Denkens) zugleich der Versuch gemacht, Synthese anders aufzufassen, nämlich dem Denken in der Darstellung gerechter zu werden.[74]

Damit erweist sich Kunst nicht in der Hinsicht als ein Spiegel des Ideals, da sich das Individuelle mit der Totalidee realiter versöhnt, sondern indem sich das Einzelne in seinem Mangel am Ideal äußert. Kunst versucht den Blick für die Differenz von Ideal und Wirklichkeit zu schärfen und gleichzeitig das Bewusstsein für eine mögliche Versöhnung des Heteronomen im ästhetischen Zustand zu fördern, wie es auch Schiller über die Tragödie schreibt:

> Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen.[75]

Aus der hiermit verbundenen Verlagerung des Versöhnungsaspekts ins Utopische entsteht sich der Gedanke eines unabgeschlossenen Prozesses der Wirklichkeitsbewältigung durch die Kunst, wie er durch Schillers objektiven Schönheitsbegriff vorgegeben wird.

Angesichts dieses sinnlich-objektiven Schönheitsbegriffs, den Schiller in den *Kallias*-Briefen als eine Verbindung von rationaler Einheit und sinnlicher Mannigfaltigkeit der Dinge konzipiert, ist auf die Beziehung Schillers zu Wilhelm von Humboldt hinzuweisen. Obwohl sich Humboldt später von Schiller distanziert,[76] ist die Freundschaft der beiden Autoren

[71] G. W. F. Hegel, Über »Wallenstein«, in: Schiller. Zeitgenosse aller Epochen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Schillers in Deutschland 1782-1859, Bd. 1, hrsg. v. Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 1970, S. 87-88, S. 88.

[72] Ebd., S. 87.

[73] Ebd., S. 88.

[74] Ulfried Schaefer, Philosophie und Essayistik bei Friedrich Schiller (s. Anm. 2), S. 188.

[75] Friedrich Schiller, Brief an Süvern, 26. Juli 1800, NA 30, S. 177.

[76] Humboldt wirft Schiller vor, »einen zu strengen und abstracten Weg« in seiner philosophischen Ästhetik »gewählt« zu haben. Wilhelm von Humboldt, Über Schiller und den

von entscheidender Bedeutung, untersucht man die Entwicklung von Schillers Idealismus unter Berücksichtigung des hier thematisierten Modernitätsprinzips. In dieser Hinsicht kommt Humboldt dem Schillerschen Denken dort entgegen, wo es um die theoretische Festigung und Vertiefung der Intention der Begründung einer philosophischen Methode zur Beurteilung ästhetischer Sachverhalte kreist, die sich vor dem Hintergrund der Idee einer progressiven Modernität konstituiert. Diese Auffassung einer progressiven Modernität, die sich durch einen komplexen Wirklichkeitsbezug auszeichnet, erweitert ihre Rückbindung an das Gedankengut des Idealismus der beiden Denker, der sowohl aus der Kantischen als auch aus der Tradition des Deutschen Idealismus schöpft.[77] In der damit einhergehenden Transposition des subjektiven Schönheitsbegriffs ins Objektive und im Hinüberspielen des transzendetalen Denkens ins Empirische besteht wohl die größte gemeinsame Affinität des Idealismus Schillers und Humboldts in seiner Anlehnung und gleichzeitigen Überwindung des Kantischen Denkens.[78] Deshalb zeigt sich die Rolle Humboldts weniger als eine Inspirationsquelle Schillers zur Förderung transzendentaler Ideen,[79] als sie den empirischen Momenten seines Idealismus eine größere Weltdimension verleiht.

Wie sich herausstellen wird, kann die von Schiller und Humboldt gemeinsam diskutierte Grundlegung einer philosophischen Methode zum angemessenen Beurteilen ästhetischer Sachverhalte als eine Weiterentwicklung der Kantischen Philosophie auf immanenter Ebene gedeutet werden. Durch den starken Einbezug der anthropologischen und existen-

Gang seiner Geistesentwicklung, in: Wilhelm von Humboldt. Werke. Schriften. Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasken, Bd. 2, hrsg. v. Andreas Flitner und Klaus Giel, Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 357-394, S. 367. Im Folgenden zitiert: W. v. Humboldt, Werke mit Band und Seitenzahl. Dagegen wendet Schiller ein, Humboldt mache sein »Subject zu schnell [zum] Object«. Friedrich Schiller, Brief an Humboldt, 22. Juli 1796, NA 28, S. 268. Die intellektuellen Diskrepanzen der beiden Autoren sollen an dieser Stelle nicht im Vordergrund stehen. Vgl. hierzu: Günter Oesterle, Dialog und versteckte Kritik oder »Ideenaustausch« und »Palinodie«: Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schiller, in: Die Realität der Idealisten (s. Anm. 4), S. 147-166, S. 160.

77 Die Forschung betont, dass sich die Fruchtbarkeit der beiden Denker v. a. aus der Anlehnung an die Tradition der Kantischen Philosophie speise. H. Feger, Vorwort (s. Anm. 4), S. 9.

78 In *Über Kantische und Fichtesche Philosophie* (1798) kritisiert Humboldt, dass Kants Denken rein »hypothetisch[en]« Charakters sei. W. v. Humboldt, Über Kantische und Fichtesche Philosophie, W. v. Humboldt. Werke, Bd. 5 (s. Anm. 76), S. 57.

79 Günter Oesterle bezeichnet dies als einen wichtigen Aspekt, der die Erweiterung der Kantischen Transzendentalphilosophie durch Schiller und Humboldt in den Vordergrund stellt. G. Oesterle, Dialog und versteckte Kritik oder »Ideenaustausch« und »Palinodie« (s. Anm. 76), S. 155.

tiellen Dimension zeigt sich der Idealismus in seiner sinnlich-objektiven Ausprägung, von dem aus die Bedingungen seiner subjektivitätsphilosophischen Rückbindung reflektiert werden können.

Der anthropologische Bezug erwächst bei beiden Autoren aus einer ähnlichen Grundhaltung gegenüber der problematischen Existenz. Während Schiller in der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* die Spaltung des Individuums in Trieb- und Geistnatur durch die Kultur beklagt, betont Humboldt die Einschränkung des menschlichen Charakters im Bezug auf die Entfaltung seiner Anlagen innerhalb des Staats. Kurt Mueller-Vollmer weist auf Humboldts politischen Individualismus, den dieser gegen die Einschränkung des Charakters durch den Staat hält. In diesem Sinne deutet Humboldts Schrift *Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen* (1792) mit ihren bildungspolitischen Gedanken auf Ähnlichkeiten mit Schillers Kulturtheorie der *Ästhetischen Briefe*.[80] Humboldt verteidigt in seiner Vorrede zum Briefwechsel mit Schiller *Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung* (1830) diesen in dem Punkt, wo sein Denken der ganzen menschlichen Natur Priorität einräumt, denn nach Humboldts Auffassung wurde Schillers Denken »nicht selten in seinem unentbehrlichen Wirken verkannt und gemisdeutet«.[81] Damit soll die abstrakte und weltferne Auslegung des Schillerschen Idealismus überwunden werden. Auf dieser Grundlage plädiert Humboldt für eine Einteilung von Schillers Werk, die sein Frühwerk als Manifestation seiner »philosophischen Ideen« und dessen Spätwerk als eine Brücke zur Realität deutet, über die die Dinge in eine »größere und reichere Weltumgebung treten«[82] und die philosophischen Ideen sich »in ihrer höchste[n] Spannung in der Wirklichkeit«[83] zeigen.

Die philosophische Methode, die Schiller gemeinsam mit Humboldt präzisiert, betont die Eigenständigkeit des Ästhetischen gegenüber der logischen Wissenschaftstheorie. In der Weise wie sie eine wechselseitige Reflexion der Bedingungen der identitätsphilosophischen Tradition und der Modalität der Wirklichkeit anstrebt, fußt sie auf der Kritik eines unreflektierten Empirismus beziehungsweise auf der Vermeidung einer zu engen Theorie, die den Blick für die Vieldeutigkeit des Objekts zugunsten des rationalen Systems vernachlässigt. Wurde bereits auf die durch die Kanti-

[80] Kurt Mueller-Vollmer, Humboldts Bildungspolitik und die Französische Revolution, in: Diskursanalysen. Institution Universität, hrsg. v. Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider und Samuel Weber, Opladen 1990, S. 63-81, S. 65.

[81] W. v. Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung (s. Anm. 76), S. 372.

[82] Ebd., S. 392.

[83] Ebd., S. 390.

sche Philosophie gesetzten Weichenstellungen verwiesen, erscheint es an dieser Stelle erforderlich, die von Schiller aufgegriffene Kantische Kritik am Rationalismus und Empirismus aus einem erweiterten Blickwinkel zu betrachten, um ihre Funktion in Bezug auf das Ästhetische in seiner Fundierung durch eine philosophische Methode zu verdeutlichen. Schiller beweist den Einfluss der Kantischen Kritik in einer Diskussion mit Goethe im Zusammenhang mit dessen Überlegungen zu seiner *Farbenlehre*, die 1810 veröffentlicht wurde. Im Briefwechsel mit Goethe strebt Schiller die Verbindung der genannten, vom Rationalismus und Empirismus bereitgestellten Parameter im Sinne eines rationellen Empirismus an, der die Bedingungen seiner philosophischen Urteilsstrategie zu erkennen gibt. Im Brief an Goethe vom 19. Januar 1798 bekräftigt Schiller:

> Der rationelle Empirism wird folglich dieses beides thun: er wird die Willkür ausschließen und die Liberalität hervorbringen: die Willkür, welche entweder der Geist des Menschen gegen das Objekt, oder der blinde Zufall im Objecte die eingeschränkte Individualität des einzelnen Phänomens gegen die Denkkraft ausübt.[84]

Hinsichtlich dieser Intention einer angemessenen Verwendung empirischer und rationaler Grundlagen in der wissenschaftlichen Beurteilung, fällt die Analogie von naturwissenschaftlicher Argumentationsweise und ästhetisch-philosophischer Kritik ins Auge. Im Bezug auf das Ästhetische bezeichnet Schiller dieses Verfahren als eine »Reduction empirischer Formen auf aesthetische«.[85] Das Ziel der Beurteilung des ästhetischen Objekts ist das Erfassen seiner sinnlich-vernünftigen Harmonie als seine »absolute Bestimmtheit«.[86] Die angemessene Argumentation besteht in einer Ausgewogenheit von rational-vernünftiger Abstraktion über das sinnliche Objekt und einer gleichzeitigen Versinnlichung des Rationalen durch dessen Bezug zur Empirie. Im Hinblick auf das Ästhetische erhält die Vernunft keine übergeordnete, sondern eine lediglich dem Sinnlichen beigeordnete Funktion. So zeigt sich das Schöne in seiner Analogie zur Vernunft,[87] wie es Schiller im *Verhältnis des Schönen zur Vernunft*, einem Abschnitt aus der nach seinem Tod veröffentlichten *Nachschrift der Ästhetischen Vorlesung* (1792), schreibt. Es darf aber nicht, wie es Naturwissenschaft und Transzendentalphilosophie bestreben, unter die Logik des Denkens subordiniert werden, denn die ästhetische Urteilskritik wird, wie

[84] Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 19. Januar 1798, NA 29, S. 190.
[85] Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 14. September 1797, Ebd., S. 131.
[86] Friedrich Schiller, Brief an Goethe, 15. September 1797, Ebd., S. 132.
[87] Friedrich Schiller, Verhältnis des Schönen zur Vernunft, NA 21, S. 87.

es auch Humboldt bekräftigt, durch die wechselseitige »Beziehung der Sinnlichkeit auf die Vernunft durch die Phantasie«[88] bestimmt.

Wird das Ästhetische zum Gegenstand der Beurteilung erhoben, erweist sich der Mittelweg einer sinnlich-vernünftigen Harmonie zwar als ein Maßstab der Kritik, jedoch im Hinblick auf ein urteilendes empirisches Bewusstsein als problematisch, da eine ständige Überbetonung des subjektiven Gemüts oder der rationalen Gesetze der Vernunft unvermeidbar erscheint. Wie Schiller in den *Ästhetischen Briefen*, so stellt es deshalb auch Humboldt in seiner Argumentation über eine philosophische Methode zur Begründung ästhetischer Sachverhalte an, die Erforderlichkeit eines methodologischen Bezugs des Denkens zu betonen, bei dem die Selbstnegation des individuellen Standpunkts zur Erweiterung desselben beitragen soll. Diese beständige Vervollkommnung der subjektiven Perspektive durch den Einbezug eines komplexen Weltbezugs des sinnlichen Objekts verbindet Humboldt mit dem Gedanken einer progressiven Modernität, wie er bereits in Anlehnung an Schlegel vorgestellt wurde, die sich auch durch die Wechselseitigkeit von Poesie und Philosophie begründet. Hierdurch erhält die Poesie »mehr Nothwendigkeit des Ideals«, die Philosophie dagegen »mehr Natur und Wesen«, und zwar dort, wo sie das »System« verteidigt.[89] Die erforderliche Homogenität von »subjective[n] Neigungen« und »objective[n] Prinzipien«[90] als das absolute Erfassen der Dinge dient als Maßstab einer rezeptionsästhetischen Kritik, die häufig dazu neigt, entweder ihr Urteil nach der »zufälligen oder willkürlichen Wahl«[91] der individuellen Neigung über das Objekt zu fällen, ohne dabei auf allgemein gültige Kriterien zu referieren, oder das Objekt in seinem vieldeutigen, sinnlichen Weltbezug rationalen Kategorien unterzuordnen. Die hieraus zu begründende Absicht formuliert Humboldt wie folgt: »[D]as Ziel muß immer das seyn: das *ganze* Feld der Erkenntniß, aber aus *Einem* bestimmten zu übersehen. Nur dadurch wird zugleich Einseitigkeit und Charakterlosigkeit vermieden«.[92] In dieser Hinsicht stimmt er mit der von Schiller bereits 1789 angeführten Bestimmung des Philosophischen Geistes überein, über den es heißt:

> Alle seine Bestrebungen sind auf Vollendung seines Wissens gerichtet; seine edle Ungeduld kann nicht ruhn, bis alle seine Begriffe zu einem harmonischen Ganzen sich geordnet haben, bis er im Mittelpunkt seiner

[88] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 13. Februar 1796, NA 36, S. 121.
[89] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 4. August 1795, NA 35, S. 271.
[90] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 13. Februar 1796, NA 36, S. 120.
[91] Ebd.
[92] Ebd., S. 121.

> Kunst, seiner Wissenschaft steht und von hier aus ihr Gebiet mit befriedigtem Blick überschauet.[93]

Die Problematik des Erlangens einer solchen holistischen Sichtweise im Urteil, die Schiller in seinen *Ästhetischen Briefen* diskutiert, differenziert auch Humboldt, indem er sich selbst zum Gegenstand einer produktionsästhetischen Methodologie ernennt. In diesem Zusammenhang beklagt Humboldt seinen zu »mechanischen Stil«,[94] der ihn daran hindert, die genannte Homogenität im Urteilen zu erreichen. Dies verbindet er mit einem »tantalische[n] Zustand«:[95]

> Unternehme ich eine Verstandesarbeit, so bin ich im Abstrahiren nicht tief, im Analysiren nicht streng, im Raisonniren überhaupt nicht systematisch und trocken genug; wage ich an etwas Poetisches zu denken, so sind mir die Flügel gelähmt und die Sehnen wie zerschnitten.[96]

Humboldt spricht von einer progressiven Vervollkommnung, die deshalb unabgeschlossen ist, weil sie den Homogenitätsanspruch aufgrund der zerrissenen Natur des urteilenden empirischen Bewusstseins nicht erfüllen kann. Deshalb speise sich das Denken aus einer methodologischen Selbstkorrektur im Hinblick auf ihr Ziel:

> Dieß wirklich zu erreichen ist schon und vorzüglich darum unmöglich, weil es uns unmöglich ist vollkommenes Gleichgewicht mit der höchsten Kraft zu verbinden. Soll die letzte vorhanden seyn, so müssen wir immer in der Schönheit, wie in der Moralität einseitig seyn, wir müssen aber nur eine Einseitigkeit wählen, welche, indem sie sich durch sich selbst ins Unendliche hin vermindert, sich immer mehr der Allgemeinheit nähert. Bei Charakteren, die einer progressiven Vervollkommnung fähig sind, ist dieß leicht zu begreifen.[97]

Diese Auffassung von einer approximativen Metakritik des Bewusstseins, das beim Versuch eines absoluten Erfassens des Objekts seine eigene Fehlbarkeit berücksichtigt, kommt nicht nur dem Schlegelschen Konzept des Ideal-Realismus entgegen, sondern liefert auch einen wichtigen Beitrag zur modernen europäischen Gesprächskultur.[98]

[93] Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? NA 17, S. 362.

[94] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 9. Juli 1796, NA 37, S. 263.

[95] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 4. Februar 1797, NA 37, S. 126.

[96] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 9. Juli 1796, Ebd., S. 263.

[97] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 13. Februar 1796, NA 36, S. 123.

[98] In dieser Hinsicht verweist Laura Anna Macor auf den Aufsatz Schillers *Versuch über*

Angesichts dieser philosophischen Grundlegung der Beurteilung ästhetischer Sachverhalte stellt Humboldt ein wichtiges Postulat an das Kunstwerk. Dieses erhält seine Aussagekraft vor dem Hintergrund einer schöpferischen Erweiterung seiner Formen durch die Phantasie und deren Verbindung mit den nach Einheit strebenden geistigen Kräften. Dadurch wird das Kunstwerk zum Ausdruck des modernen progressiven Bewusstseins, das das Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit in seinem Medium zu versöhnen beabsichtigt:

> Das Kunstwerk muß nemlich, durch das was es ist, die Möglichkeit einer solchen Progression andeuten, und die Phantasie des Betrachters nöthigen, in sich, diesen Weg gleichsam im Voraus zu durchlaufen. Auf diese Weise erhält man Formen, der Individualität, so wie jenes das Ideal der allgemeinen Vollendung nennen könnte. Freilich sind sie aber nur in Rücksicht auf die zufällige und beschränkte Wirklichkeit der Individuen, nicht aber auch in Rücksicht auf die nothwendige Beschaffenheit der Idee – Ideale zu nennen.[99]

Damit begründet Humboldt eine progressiv-dynamische Sprache des Kunstwerks, die das »heteronom Gedachte vor Augen führt«.[100] Hierin erzeugt das Kunstwerk ein Spannungsfeld zwischen konventioneller Sprache und seiner Vieldeutigkeit, die über die Norm hinausgeht. In dieser Hinsicht kann nicht nur ein Bogen zu der von Schiller gegenüber Johann Wilhelm Süvern geäußerten Unabgeschlossenheit einer schöpferischen Kunst gezogen werden, die sich in immer neuen, vielfachen Formen darstellt, sondern auch ein Bezug zu Schillers Auffassung von Sprache im Dienst des Ästhetischen hergestellt werden, die sich im gleichnamigen Distichon[101] als ein Ausdruck der Verknüpfung der erwähnten heterogenen

den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen (1780), wie er im Aufsatz Norbert Hinskes *Europäische Kultur als Gesprächskultur* (2009) seine Erwähnung findet. Macor stellt hier einen Bezug zu Schillers Aussage, nichts sei der Wahrheit »so gefährlich, als wenn einseitige Meinungen einseitige Widerleger finden« her und deutet im Hinblick auf Hinske auf die Bedeutung dieser reflexiven Argumentationsführung für die moderne Gesprächskultur. Laura Anna Macor, Der morastige Zirkel der menschlichen Bestimmung. Friedrich Schillers Weg von der Aufklärung zu Kant, Würzburg 2010, S. 43. – Damit können Schiller und Humboldt in gleicher Weise mit dieser Thematik in Beziehung gebracht werden.

99 W. v. Humboldt, Brief an Schiller, 13. Februar 1796, NA 36, S. 123.

100 Christoph König, Humboldts Grammatologie – zum kognitiven Konflikt einer Philologie in philosophischer Absicht, in: Geschichte der Germanistik. Mitteilungen, hrsg. v. Christoph König und Marcel Lepper, Göttingen 2010, S. 81-84, S. 84.

101 Schiller hat sein Distichon *Sprache* in den *Tabulae Votivae* im *Musenalmanach für das Jahr 1797* veröffentlicht: »Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erschei-

Bedeutungsebenen bezeichnen lässt. Das Kunstwerk Schillers und Humboldts wird zum Medium einer progressiven und schöpferischen Selbstbespiegelung des Künstlers, der seine Auffassung von Welt durch sein Werk erzeugt, diese bestätigt und sie zugleich reflexiv begreift und erweitert:[102]

> Da wir aber die Sprache selbst, und nur nach und nach und nur für und durch unser Denken mühsam gebildet haben (ein Fall, in dem sich jeder befindet, dem Wörter mehr als leere Schälle sind, da jedes ächte Verstehen ein neues Prägen von Ausdrücken ist) so bringt uns die Sprache unaufhörlich die Arbeit unseres Geistes, und zwar in lauter bis auf einen gewißen Punkt gelungenen, aber immer nur halb vollendeten Versuchen zurück, die also auch immerfort zum weiteren Fortarbeiten zugleich Stimmung und Leitung gewähren. Das nun ist es, was ich die eigentliche Kraft der Sprache nennen möchte, ihre Fähigkeit, den Trieb und die Kraft zu erhöhen, immerfort – wie Sie es nennen wollen – mehr Welt mit sich zu verknüpfen, oder aus sich zu entwickeln.[103]

nen! | Spricht die Seele so spricht ach! schon die Seele nicht mehr«. Vgl. Friedrich Schiller, Sprache, NA 1, S. 302. – Obwohl Humboldt beanstandet, Schiller habe sich nicht ausdrücklich der Sprache gewidmet, füllt das Distichon die von Humboldt kritisierte Lücke dahingehend aus, da es der Humboldtschen Sprachkonzeption in ihrer Verzahnung von allgemeiner und individueller Sprachkonvention sehr entgegenkommt. Vgl. W. v. Humboldt, Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung (s. Anm. 76), S. 373. – Damit entfaltet die Sprache nach Humboldt neben ihrer konventionellen Beschaffenheit auch ihre poetische Natur durch die Einbildungskraft, was auch im Distichon als Sprache der individuellen Seele verdeutlicht wird. Mit einer Sprachauffassung, die auch die Dimension der Kunst miteinbezieht, wird das Kunstwerk aufgewertet, da es für die Einbildungskraft konstitutiv ist und nicht mehr nur vor dem Hintergrund der Nachahmung und Idealisierung seine Funktion erhält. Vgl. Peter Schmitter sieht hierin eine Überwindung der traditionellen Ästhetik, wie sie z. B. von Baumgarten vertreten wird. Peter Schmitter, Ein transsemiotisches Modell. Wilhelm von Humboldts Auffassung von Kunst und Sprache, in: Rekonstruktion und Interpretation. Problemgeschichtliche Studien zur Sprachtheorie von Ockham bis Humboldt, hrsg. v. Klaus D. Dutz und Ludger Kaczmarek, Tübingen 1985, S. 311-324, S. 315. – Zur Sprache im Dienst der Kunst s. auch: Jürgen Trabant, Wallenstein und die Sprache des neuen Kontinents, in: Die Realität der Idealisten (s. Anm. 4), S. 53-67, S. 56.

[102] Diese Ansicht deckt sich mit der Sprachphilosophie Humboldts, die die Sprache im Dienst des Ästhetischen deutet. Damit fungiert sie als Erzeugung und Verstehen von Welt auf dem Wege einer gleichzeitigen Reflexion und Erweiterung der Sichtweise über die Dinge von innen her. Nicht zuletzt soll Humboldts Auseinandersetzung mit Schillers *Wallenstein* die Grundlage für seine sprachphilosophischen Konzeptionen geliefert haben. Tilman Borsche, Sprachansichten. Der Begriff der menschlichen Rede in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts, Stuttgart 1981, (Deutscher Idealismus. Philosophie und Wirkungsgeschichte in Quellen und Studien, Bd. 1.), S. 304.

[103] W. v. Humboldt, Brief an Schiller, September 1800, NA 38, S. 336.

Dieser Gedanke wird durch den von Schiller im 13. Brief der *Ästhetischen Erziehung des Menschen* dargestellten Begriff von der Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit unterstrichen. Diese entwickelt sich progressiv, indem sie die Welt als einen Entwurf des Subjekts konstitutiv ergreift und sich gleichzeitig reflexiv und begreifend durch diese zu einem freien und unabhängigen Bewusstsein bildet:

> Je vielseitiger sich die Empfänglichkeit ausbildet, je beweglicher dieselbe ist, und je mehr Fläche sie den Erscheinungen darbietet, desto mehr Welt ergreift der Mensch, desto mehr Anlagen entwickelt er in sich; je mehr Kraft und Tiefe die Persönlichkeit, je mehr Freiheit die Vernunft gewinnt, desto mehr Welt begreift der Mensch, desto mehr Form schafft er außer sich.[104]

Vor diesem Hintergrund des Bezugs auf eine Anthropologie, die ein komplexes Menschenbild in seiner Verankerung in einer problematisch gewordenen Kultur thematisiert, erweist sich die unendliche und schöpferische Tätigkeit der Kunstauffassung Schillers als Medium des Entwurfs einer progressiven Modernität, die ihre Position zwischen der Kantischen Transzendentalphilosophie, der Romantik und der Philosophie des Deutschen Idealismus einnimmt.

[104] Friedrich Schiller, Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, NA 20, S. 351.

NICOLA GESS

SIE SIND, WAS WIR WAREN

Literarische Reflexionen einer biologischen Träumerei von Schiller bis Benn

»Sie sind, was wir waren« – mit dem bekannten Diktum aus Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1796 ist eine Denkfigur bezeichnet, die sich durch die europäische Kulturgeschichte zieht. Es handelt sich um die Gleichsetzung des vermuteten Urzustandes der Menschheit mit dem Leben außereuropäischer Völker, wahlweise aber auch mit dem Leben von Kindern, Tieren oder Naturgegenständen jeder Art. »Pflanzen, Mineral[e], Landschaften, […] Kinde[r], […] Sitten des Landvolks und der Urwelt«, schreibt Schiller, »[w]ir waren Natur wie sie«.[1] In ihrer Rohform basiert diese Denkfigur auf einer Verlagerung der Gegenwart des Fremden in die Vergangenheit des Eigenen, die Johannes Fabian mit Bezug auf die Ethnologie als »allochronic discourse« kritisiert hat.[2] Die Variable des Fremden kann dabei unterschiedlich gefüllt sein. Immer aber wird es im Kontrast zum Eigenen als geschichtslos gedacht in dem Sinne, dass es keine Entwicklung durchmacht oder noch ganz am Anfang einer Entwicklung steht. Das ermöglicht, ihm seinen eigentlichen Ort am Ursprung zuzuweisen und seine Präsenz in der Gegenwart als unzeitgemäßen Rest eines anfänglichen Zustands zu verstehen. Hand in Hand geht diese Bewegung mit der Applizierung der Natur-Kultur-Opposition. Das geschichtslose und außerhalb oder am Anfang der Geschichte verortete Fremde wird als ›Natur‹, das mit einer Geschichte versehene und als fortgeschritten begriffene Eigene demgegenüber als ›Kultur‹ gefasst.

[1] Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Ders., Werke in drei Bänden, hrsg. v. Herbert G. Göpfert und Gerhard Fricke, Bd. II, Frankfurt a.M. und Wien 1992, S. 540-607, hier: S. 541, 540, 541. Die Überlegungen in diesem Aufsatz stehen im Kontext eines größeren Forschungsprojekts, das in monographischer Form 2013 bei Fink in München erscheinen wird und in dem u.a. auch Müller und Benn ausführlich behandelt werden: Nicola Gess, Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne.

[2] Johannes Fabian, Time and the other. How anthropology makes its object, New York 2002.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-006 | CC BY-NC-ND 4.0

So beständig diese Denkfigur ist, so sehr differieren doch ihre je nach historischem und wissenschaftlichem Kontext unterschiedlichen Ausprägungen, gerade im Hinblick auf die Frage des Ursprungs und die Natur-Kultur-Opposition.[3] Die mittelalterlichen Reiseberichte etwa, die in der geografischen Ferne und bei den außereuropäischen Fremden den verlorenen Paradieszustand wieder zu finden hoffen, unterscheiden sich deutlich von dem, was Schiller vorschwebt, obgleich sich auch bei ihm noch Spuren der Vorstellung des »guten Wilden« finden lassen, der deutlich in dieser Tradition steht.[4] Entscheidend ist aber, dass in einem biblisch orientierten Ursprungsdenken der Ursprung nicht als Anfangspunkt einer historischen Entwicklung verstanden, sondern jenseits des geschichtlichen Raumes verortet wird. Entsprechend klar ist die Grenze zwischen Natur bzw. Naturzustand und Kultur bzw. Geschichte gezogen. Das gilt zum Beispiel noch für Rousseau, aber eben nicht mehr für Schiller. Um 1800 löst nach Michel Foucault das »Zeitalter der Geschichte« das Zeitalter der Repräsentation ab.[5] Anders als im klassischen Denken wird der Ursprung nun nicht mehr außerhalb der historischen Entwicklung lokalisiert. Foucault schreibt: »Im modernen Denken ist ein solcher Ursprung nicht mehr feststellbar«.[6] Sondern nun ist es gerade das Bewusstsein der eigenen Historizität, das ein Denken des Ursprungs notwendig macht. Gegenwart und Ursprung, Kultur und Natur stehen sich nicht länger als getrennte, in die Historie eingebettete versus außerhalb der Historie stehende Zeitalter gegenüber, sondern sind über eine Entwicklung miteinander verbunden und in eine Kontinuität eingelassen. Das trifft auch für Schillers Überlegungen zu, wie Sven Werkmeister jüngst demonstriert hat.[7] Was Schiller fasziniert, ist ja gerade, im Fremden – dem »Sie sind« – die Vergangenheit des Eigenen – das »wir waren« gefunden zu haben. Das Fremde interes-

[3] Vgl. für eine kurze Thematisierung des Werdegangs dieser Denkfigur: Wolfgang Riedel, Wandlungen und Symbole des Todestriebs. Benns Lyrik im Kontext eines metapsychologischen Gedankens, in: Sigmund Freud und das Wissen der Literatur, hrsg. v. Peter-Andre Alt, Thomas Anz, Berlin 2008, Bd. 16, S. 101-120, hier: S. 111/112.

[4] Das zeigt: Sven Werkmeister, Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900, München 2010, S. 59. Hier und im folgenden Absatz greife ich Werkmeisters Überlegungen auf, der anhand von Rousseau, Schiller und Foucault das moderne Ursprungsdenken herausgearbeitet hat, das den Diskurs über das Primitive bestimmt (ebd., S. 57-70). Zum Diskurs über das Primitive und seine Rolle für die Moderne außerdem grundlegend: Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, München 2005.

[5] Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 1974, S. 269.

[6] Ebd., S. 397.

[7] Werkmeister (s. Anm. 4), S. 59-65.

siert ihn genau deswegen, weil er sich von ihm Aufschluss über das Eigene verspricht. Schiller ist überzeugt:

> Eine weise Hand scheint uns diese rohen Völkerstämme bis auf den Zeitpunkt aufgespart zu haben, wo wir in unsrer eignen Kultur weit genug würden fortgeschritten sein, um von dieser Entdeckung eine nützliche Anwendung auf uns selbst zu machen und den verlornen Anfang unsers Geschlechts aus diesem Spiegel wiederherzustellen.[8]

Die Beschäftigung mit den fernen Völkerschaften dient also der Selbstvergewisserung. Sie führt jedoch zugleich zur Verunsicherung der eigenen Identität, weil sie ein letztlich uneinholbar Fremdes und maximal Befremdliches in den Blick nimmt, das doch Grund des Eigenen ist. In »Über naive und sentimentalische Dichtung« erfüllt den modernen Menschen das, was er war, noch nicht mit Befremden, sondern mit Wehmut: In der Natur liebt er, wie Schiller schreibt »das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eignen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst«.[9] In dieser Idealisierung ist noch deutlich die oben angesprochene Paradies-Tradition erkennbar. Kein Wunder, dass Schiller, dem Topos vom Dreischritt ins goldene Zeitalter folgend, angibt, letztlich dorthin zurück zu wollen. In Schillers Antrittsvorlesung fällt das Bild des Ursprungs jedoch schon anders aus: »Wie beschämend und traurig aber ist das Bild, das uns diese Völker von unserer Kindheit geben!« – heißt es dort.

> Sein [das heißt dieses Menschen] roher Geschmack sucht Fröhlichkeit in der Betäubung, Schönheit in der Verzerrung, Ruhm in der Übertreibung; Entsetzen erweckt uns selbst seine Tugend, und das was er seine Glückseligkeit nennt, kann uns nur Ekel oder Mitleid erregen. So waren *wir.*[10] (Hervorhebung im Original)

Hier zeigt sich deutlich die Ambivalenz des modernen Ursprungsdenkens. Einerseits werden die außereuropäischen Völker (die Tiere sowieso und ein Jahrhundert später dann auch die Kinder) als Inbegriff des Fremden und das heißt des dem eigenen Selbstbild Entgegengesetzten dargestellt. Dem mündigen, vernünftigen, selbstdisziplinierten, gesellschaftsfähigen und kultivierten Europäer steht das Klischee eines kindischen, irrationalen, von Gefühlen und Trieben beherrschten und potential asozialen

[8] Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte, in: Ders. (s. Anm. 1), S. 9-23, hier: S. 13. Auch zitiert bei Werkmeister (s. Anm. 4), S. 60.

[9] Schiller (s. Anm. 1), S. 541.

[10] Schiller (s. Anm. 8), S. 13 f.

Naturmenschen gegenüber. Die außereuropäischen Völker werden in dieser Weise als Projektionsfläche für all das genutzt, was als Anderes aus dem Eigenen ausgeschlossen werden soll. Andererseits handelt es sich aber bei genau diesen antithetischen Fremden immer schon um einen Teil der eigenen Kultur, weil sie mit ihr über eine historische Entwicklung verbunden sind, ja sogar deren Ausgangspunkt darstellen. Die Erforschung der außereuropäischen Fremden, die die Identität der eigenen Kultur stärken soll, indem sie ihr ihre Geschichte liefert, führt so zugleich zur maximalen Verunsicherung eben dieser Identität.

Diese Version des »Sie sind, was wir waren« zieht sich durch die Kulturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Doch nimmt sie im Kontext der neuen Wissenschaften vom Menschen, die sich vor eben diesem Hintergrund entwickeln und den von ihnen untersuchten Menschen als einen historisch gewordenen begreifen,[11] abermals eine andere Gestalt an. Um 1800 ist die Gleichsetzung von vermutetem Ursprung der Menschheit und außereuropäischen Völkern oder auch Kindern oder Tieren oft nicht mehr als eine Analogie. Auch Schiller bekennt sich zu dieser Methode und mahnt zur besonnenen Anwendung:

> Die Methode, nach der Analogie zu schließen, ist, wie überall, so auch in der Geschichte ein mächtiges Hülfsmittel: aber sie muß […] mit ebenso viel Vorsicht als Beurteilung in Ausübung gebracht werden.[12]

Im Kontext der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Humanwissenschaften erringt die Gleichsetzung aber bald den Status eines Faktums. Ethnologie, Entwicklungspsychologie und Evolutionsbiologie meinen empirische Belege dafür gefunden zu haben, dass in den sogenannten Naturvölkern, in Kindern und Tieren tatsächlich die Ursprünge des Menschen präsent sind. Dabei bringen sie die temporalen Modelle der Ungeschichtlichkeit, des *survivals* und der Rekapitulation der Phylo – in der Ontogenese zur Anwendung. Das heißt: das Verhalten und Denken der ersten Menschen finden sie in dem der Naturvölker wieder, weil deren Kulturen vermeintlich so einfach sind, dass ihnen die Fähigkeit zur Entwicklung und damit jegliche eigene Geschichte abgesprochen wird; sie finden sie in dem der Kinder wieder, weil diese in ihrer Entwicklung angeblich die Phylogenese rekapitulieren; und sie finden sie in Tieren oder sogar Pflanzen wieder, die vermeintlich einen bestimmen Entwicklungsstand in der Evolution des Menschen darstellen, ohne sich seitdem, so die Annahme, noch weiter verändert zu haben.

[11] Foucault (s. Anm. 5), S. 398.
[12] Schiller (s. Anm. 8), S. 20.

Insbesondere die Modelle des *survivals* – ein Begriff Edward Burnett Tylors – und der Rekapitulation bringen auch eine Verringerung der Distanz zum vermuteten Ursprung der Menschheit mit sich. Denn nicht nur stellen die Naturvölker in Gänze ein *survival* des Ursprungszustands dar, sondern Tylor findet eine Vielzahl von *survivals* auch inmitten der europäischen Kultur. Anhand dieser aus der Gegenwart heraus kaum noch verständlichen Relikte versichert sich Tylor zwar einerseits des Abstands der europäischen Kultur zum Alten und das heißt des Fortschritts von »savagery« zu »civilization«. Dieser Stabilisierung der eigenen Identität steht jedoch der umgekehrte Effekt gegenüber, dass die *survivals* eben auch die Persistenz des Alten im Eigenen der Gegenwart belegen.[13] Tylor zeichnet das Bild einer Kultur, die getränkt ist von Rudimenten einer fremd gewordenen Vergangenheit: »In our midst«, schreibt Tylor, finden sich zahlreiche »primaeval monuments of barbaric thought and life«.[14] Bei Tylor geht es um *survivals* bestimmter kollektiver Verhaltensweisen. In der Individualpsychologie des frühen 20. Jahrhunderts interessiert man sich hingegen für *survivals* einer archaischen Psyche, die entweder ebenfalls ganze Kulturen betreffen – das ist zum Beispiel der Fall bei Jungs Annahme eines kollektiven Unbewussten – oder aber einzelne Menschen, die Muster und Inhalte der kindlichen Psyche beibehalten. Folgt man der Rekapitulationstheorie, entspricht die kindliche Psyche nämlich ebenfalls der archaischen Psyche, so dass der europäische Erwachsene jetzt nicht mehr Jahrtausende, sondern nur noch wenige Jahre vom barbarischen Ursprung der Menschheit entfernt ist. Und die Psychoanalyse versichert ihm, dass viele Bestandteile dieser archaisch-kindlichen Psyche auch in der des Erwachsenen noch präsent sind und auf dem Weg der Regression wieder die Oberhand über sein Denken gewinnen können.

Tylor argumentiert idealistisch, insofern er die *survivals* auf kulturelle Tradierungen zurückführt. Die Psychologen neigen hingegen zu der materialistischen Annahme eines organischen Gedächtnisses.[15] Damit ist die biologische Version des »Sie sind, was wir waren« erreicht, die im Titel des Aufsatzes angesprochen ist. Diese biologische Version ist eng verbunden mit den Thesen des um 1900 so prominenten Biologen Ernst Haeckel, auch heute noch vor allem für das – inzwischen widerlegte – biogenetische Grundgesetz bekannt, nach dem »*die Ontogenesis* […] *eine kurze und schnelle Rekapitulation der Phylogenesis [ist]*« (Hervorhebung im

[13] Darauf weist auch Werkmeister (s. Anm. 4), hin, S. 68-70.

[14] Edward B. Tylor, Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom, London 1871, Bd. I, S. 19.

[15] Vgl. Laura Otis, Organic Memory. History and the body in late nineteenth and early twentieth centuries, Lincoln / Nebraska1994.

Original).[16] Haeckel geht nicht nur davon aus, dass der Mensch als Gattung auf eine Ahnenreihe zurück blicken kann, an dessen Anfang der Einzeller steht, und dass darüber hinaus auch jeder Einzelne am Anfang seines Lebens selbst ein solcher Einzeller gewesen ist und die Phylogenese somit noch einmal nachvollzogen hat. Sondern er legt auch nahe, dass die Urahnen keineswegs überwunden, sondern im mehrfachen Sinne im Menschen immer noch gegenwärtig sind. Denn Haeckel folgt Jean-Baptiste de Lamarck in der Annahme eines mnemischen Zusammenhangs zwischen dem Menschen und seinen Urahnen. Er ist überzeugt, dass in den biologischen Errungenschaften, die der Mensch von seinen Ahnen und Urahnen geerbt hat, die Spuren derer Erfahrungen archiviert sind. Mit dem »Sie sind« aus der »Sie sind, was wir waren«-Formel sind aus Haeckels biogenetischer Sicht nun also nicht nur auch Einzeller und sogar anorganisches Leben gemeint, sondern Organe und physiologische Vorgänge des gegenwärtigen Menschen. Sie stammen nicht nur aus älteren Entwicklungsstadien, sondern in ihnen sind auch die Erfahrungen abgespeichert, die allererst zu ihrer Entwicklung geführt haben. Der Mensch der Gegenwart verfügt so gleichsam über ein organisches Gedächtnis. Nicht nur »Sie« sind also, was »wir waren«, sondern ›wir‹ sind es – über ›unsere‹ Körper – immer noch.

In den humanwissenschaftlichen Texten des frühen 20. Jahrhundert lassen sich für diese Annahmen zahlreiche Beispiele finden, eins skurriler als das andere. Der spekulative Paläoanthropologe Dacqué etwa schreibt:

> Zuerst muß er [der Mensch] amphibische und reptilhaft scheinende Merkmale besessen haben. Er hatte vielleicht mit den Amphibien den schleppenden Gang und schwimmhäutig verwachsene Finger und Zehen […], [m]it den […] Reptilien hatte er vielleicht einen teilweise hornig gepanzerten Körper gemein […] Mit beiden Gruppen aber hatte der hypothetische Urmensch wohl ein vollentwickeltes Parietalorgan, d.i. eine auf der Schädeldecke vollentwickelte augenartige Öffnung [gemein].[17]

Da der Mensch nach der antidarwinistischen Meinung Dacqués nicht erst am Ende der Phylogenese zum Menschen wird, sondern von Anfang an als Mensch existiert und die jeweiligen Tierformen nur von sich abgespalten hat, muss auch sein organisches Gedächtnis weit zurückreichen. Das deutet Dacqué vor allem dort an, wo er über das bereits erwähnte Scheitel-

[16] Ernst Haeckel, Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studie über Monistische Philosophie, 10. Aufl., Leipzig 1909, S. 87.

[17] Edgar Dacqué, Urwelt, Sage und Menschheit. Eine naturhistorisch-metaphysische Studie, München 1924, S. 70f.

auge des Urmenschen spricht, das diesen mit einem »noch ältere[n] Stadium als das des Uramphibiums oder des Fisches« verbinde und dessen Rudimente er auch noch beim heutigen Menschen wiederfindet, und zwar in der Zirbeldrüse, die er als Teil eines rückgebildeten Augenpaares auffasst.[18] Dass Dacqué sich so intensiv mit dem *survival* des Scheitelauges beschäftigt, hat damit zu tun, dass er – wie Schiller und der gesamte deutsche Idealismus in der Tradition des Dreischritts ins goldene Zeitalter stehend – den »wesentlich intellektualen Menschen« der Gegenwart zur Reaktivierung der Fähigkeit der »Natursichtigkeit«animieren will, die für ihn der »älteste Seelenzustand« und unmittelbar an das Organ des Stirnauges geknüpft ist.[19] Aus dieser Reaktivierung verspricht er sich und dem Leser mit prophetischen Pathos eine kommende »große Weltepoche mit neuen seelischen und körperlichen Möglichkeiten, die hervortreten werden in dem Maß, als wir den großhirnhaften Intellektualzustand abstreifen werden«.[20]

Dacqués Andeutungen eines *survivals* urmenschlicher Eigenschaften und der Möglichkeit ihrer Reaktivierung werden in der wissenschaftlichen Community enthusiastisch aufgegriffen und ausgeweitet. Sein Fachkollege Georg geht davon aus, dass im jetzigen Organismus des Menschen noch »etwa 200 altertümliche Organe« mindestens in Rudimenten bestehen geblieben seien.[21] Da er überzeugt ist, dass mit jeder Eigenart des menschlichen Organismus ein bestimmter Zweck verbunden ist, versteht er diese Überbleibsel nicht nur als bloße Relikte, sondern als Ausgangspunkte möglicher Wiederbelebungen:

> Denn wenn alle diese (irgendwann erworbenen) Anlagen: amphibienähnliche Innenorgane, Reptilienrequisiten, Scheitlauge, Säugerrudimente, dauernd mitgeschleppt, als Organtorsi durch alle biologischen Zeitalter durchgeschmuggelt werden – sieht das nicht aus, als steckte irgendeine höhere Absicht dahinter? […] Um eines Tages nötigenfalls wieder aktiviert zu werden?[22]

Diese Reaktivierung läuft auch bei ihm auf eine Synthese im »Quintärmenschen« hinaus, in dem sich das »traumhaft-elementare Erlebnis der Welt« des Tertiärmenschen und der »nagende Intellekt« des Quartärmenschen »zu prophetischer Weisheit« steigern werde.

[18] Ebd., S. 73.
[19] Ebd., S. 250, 232.
[20] Ebd., S. 250.
[21] Eugen Georg, Verschollene Kulturen. Das Menschheitserlebnis. Ablauf und Deutungsversuch, Leipzig 1930, S. 149.
[22] Georg (s. Anm. 21), S. 149 f.

Die spekulativen Theorien dieser Paläoanthropologen machen spätestens deutlich, warum im Titel des Aufsatzes von »biologischer Träumerei« gesprochen wurde. Der Begriff der Träumerei stammt vom Wissenschaftshistoriker Bachelard. Er spricht von wissenschaftlichen Träumereien, wenn Wissenschaftler – wie in der Evolution wissenschaftlicher Erkenntnisse die Regel – zunächst nicht zu einer objektiven Haltung gegenüber ihren Untersuchungsgegenständen finden, sondern sich von Affekten, Bedürfnissen und Vorstellungen leiten lassen.[23] Welche das bei den spekulativen Paläoanthropologen sein mögen – ob ein Narzissmus, nicht nur Krone, sondern auch Ausgangspunkt der Schöpfung zu sein oder ein possessives Bedürfnis, dem Menschen besondere Fähigkeiten zuzuschreiben, sicher auch ein wissenschaftlicher Wille zur Macht, der sich sowohl im Größenwahn der Prophezeiung eines kommenden Zeitalters wie in dem Unwillen zur kritischen Überprüfung der spekulativen Thesen äußert[24] –, sei hier dahingestellt. Als Synonym zur Träumerei spricht Bachelard auch von wissenschaftlicher Poesie und von Poemen, die anstelle von Theoremen die Ausdrucksformen und Verfahren dieser Poesie bestimmen. Als ein solches Poem fungiert auch das Argumentationsmuster des »Sie sind, was wir waren«. Anders als die wissenschaftlichen Texte vorgeben, wird es nicht von diesen erst entdeckt und verifiziert, sondern es prägt in je nach epistemischen Kontexten unterschiedlichen Versionen wichtige Strecken der europäischen Kulturgeschichtsschreibung. Nicht als wissenschaftliche Erkenntnis ist es zu verstehen, sondern eher als eine Form der spekulativen Wissensbildung in dem Sinne, dass es eine Form vorgibt, in die sich die Spekulationen über den Ursprung des Menschen jeweils einfügen. Eine Affinität zum Poetischen lässt sich Schriften wie denen Dacqués darüber hinaus auch deshalb zuschreiben, weil sie ungehemmt poetische Texte vergangener Zeiten, insbesondere Mythen, rezipieren und für ihre Hypothesenbildung nutzen. Sie verstehen diese dann nicht mehr als fiktive Texte, sondern als Geschichtsschreibung aus vergangenen Äonen – »einer Zeit«, so Dacqué, »wo Mythen noch Erlebnisse, also echt […] waren«.[25]

Der träumenden Wissenschaft und ihren Poemen korrespondiert umgekehrt eine Literatur, die sich massiv der Wissenschaft und ihrer Träumereien bedient, um diese aufzugreifen, zu reflektieren und gegebenenfalls

[23] Gaston Bachelard, Psychoanalyse des Feuers, München 1985, S. 6.

[24] Gaston Bachelard, Die Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis, in: Ders.: Epistemologie, Frankfurt a.M. 1993, S. 175-191, hier: S. 180ff.

[25] Dacqué (s. Anm. 17), S. 35. Das hängt auch zusammen mit einem »auf Henri Bergson zurückgehenden ›Bekenntnis‹ zur intuitiven Methode«, siehe Marcus Hahn, Gottfried Benn und das Wissen der Moderne, Göttingen 2011, S. 604.

weiterzuspinnen. Dafür sollen im Folgenden zwei Beispiele gegeben werden. Robert Müllers Roman *Tropen* (1915) kreist um die homonymische Qualität des Wortes ›Tropen‹, indem er multiple Zusammenhänge zwischen dem Urwald, der Heimat eines Eingeborenenvolks, und der Sprachfigur der Übertragung konstruiert.[26] Die eigentliche Handlung des Romans setzt im zweiten Kapitel mit einer Flussreise ein, die seit Joseph Conrads *Heart of Darkness* als primitivistischer Topos bezeichnet werden kann. Sie führt den Modus einer Regression in die Onto- und Phylogenese ein, die den ganzen Roman bestimmt. Zu Beginn des Romans hat der auf dem Boot vor sich hin dämmernde Brandlberger, aus dessen Perspektive der Roman autodiegetisch erzählt wird, den Eindruck »all dies […] schon einmal erlebt [zu haben]«,[27] und kommt schließlich zu folgender Erkenntnis:

> Im Schachte meines Bewußtseins, im Berge meiner Herkunft schlummerte eine Stimmung aus der Vorzeit von Millionen Wesen […]. Wie lange war es her: … dreiundzwanzig Jahre und neun Monate hatte ich zurückzugehen, dann hatte ich die Lebenshöhe eines dieser knorpeligen Zellenstöcke erreicht. Meine Identität mit diesem Zustande war festgestellt. In diesen seimigen Tiefen hausten Wesen, denen ich einmal ein lieber Kollege gewesen war.[28]

Die Reise in den Urwald wird, getreu der biologischen Version des »Sie sind, was wir waren«, als Rückkehr in eine sowohl individuelle wie menschheitsgeschichtliche Vergangenheit erlebt. In der sumpfigen Natur des Urwaldflusses findet Brandlberger den Anfangszustand der Phylogenese konserviert, der sich nach dem Rekapitulationsgesetz in seinem eigenen pränatalen Dasein wiederholt hat. Eine besonders wichtige Rolle in Brandlbergers Rekapitulation der Phylogenese / Ontogenese spielen die Eingeborenen, bei denen die drei Urwaldreisenden eine Zeitlang leben und deren Schamanin Zana sie bis zum Ende der Reise begleitet. In ihnen sieht Brandlberger die evolutionäre Stufe eines ganz auf den sinnlichen Lustgewinn ausgerichteten Lebens vertreten, und wie in der Begegnung mit dem Fluss und den Tieren des Urwalds entdeckt Brandlberger auch darin vor allem einen Teil seiner selbst wieder, nämlich seine eigene Lust. Das Verhältnis Brandlbergers und des von ihm erzählten Romans zum Urwaldvolk ist durch eine Gleichzeitigkeit von Alterisierung und Nostrifizierung

[26] Vgl. zu den multiplen Bedeutungen des Wortes ›Tropen‹ bei Müller auch: Stephan Dietrich, Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa, Siegen 1997, S. 88.

[27] Robert Müller, Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs, Berlin 2007, S. 15.

[28] Ebd., S. 17.

geprägt.[29] Einerseits werden die im Text sogenannten Indianer, vor allem zu Beginn der Begegnung, zu »Tieren« entwürdigt und rigoros von den weißen Männern abgegrenzt, die sich als unendlich überlegene »Herren« aufspielen.[30] Im Vordergrund steht hier die Distanzierung von den Indianern, mit denen man so wenig wie möglich gemein haben will: »Wir wären in Verlegenheit gewesen, uns unter diesen Tieren einen Duzbruder ausfindig zu machen«.[31] Andererseits werden die Indianer aber auch nostrifiziert, insofern Brandlberger sie als *survival* einer früheren Entwicklungsstufe des Eigenen und als Repräsentanten ursprünglicher Eigenschaften der Europäer begreift. Die Nostrifizierung verläuft also nicht so, dass die Zivilisierten auch beim Urwaldvolk Zivilisation, sondern so, dass die Zivilisierten im Urwaldvolk ihre eigene untergründige Unzivilisiertheit entdecken. Alterisisierung und Nostrifizierung stehen sich aber nicht entgegen, sondern ergänzen einander, indem sich die Nostrifizierung auf die immer schon alterisierten Fremden bezieht: Sie sind, aus Brandlbergers Perspektive, Tiere, aber die Europäer sind auch einmal Tiere gewesen und sind es untergründig immer noch. Bei der Nostrifizierung handelt es sich also nicht um ein Eingehen auf die Fremden, sondern diese dienen den Europäern als bloße Projektionsfläche eines ver-fremdeten Eigenen, wie Brandlberger in seinen philosophischen Reflexionen bisweilen durchaus bewusst ist. Die Nostrifizierung gipfelt darum in der Identifizierung, Brandlbergers Version des »Sie sind, was wir waren« lautet: »[D]ie Tropen bin ich«.[32] Die Identifizierung folgt dem Muster der Aneignung, indem sie die imperialistische Überlegenheitsgeste der »Herren« weiter trägt. Denn sie ist zum einen verbunden mit der Behauptung, der »Nordmensch« sei der eigentliche Träger der Tropen:

> *e*r, der Nordländer, [ist] viel südlicher […] in seinen Trieben als die südlichste Rasse, und […] der Mensch überhaupt [ist] bereits eine Vernördlichung und [trägt eigentlich] die Tropen in sich.[33]

Zum anderen ist sie verbunden mit der distanzierenden Geste, nur zu Studienzwecken und nur im Durchmarsch zum höheren Ziel dem »Urdasein«

[29] Vgl. allgemein zur Doppelstrategie der Alterisierung und Nostrifizierung im Primitivismusdiskurs: Michael Frank, Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts, in: Literarischer Primitivismus, hrsg. v. Nicola Gess, Berlin 2012.

[30] Müller (s. Anm. 27), S. 44; Zur Animalisierung der Indianer vgl. Christian Liederer, Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller, Würzburg 2004, S. 113-119.

[31] Müller (s. Anm. 27), S. 44.

[32] Ebd., S. 253.

[33] Ebd., S. 252.

der Menschheit einen Besuch abgestattet zu haben.[34] Denn der Europäer will sich letzteres nur (wieder) aneignen, um Ur-Sinnlichkeit und zivilisierte Rationalität in der Synthese eines »neuen Menschen« aufzuheben. Entsprechend heißt es im Roman: »Wir bezwingen den Wilden […]. Und nun holen wir uns wieder, was wir für unser Gehirn eingetauscht hatten, aber wir geben den Tausch nicht auf. Wir behalten, was wir besitzen.«[35] Zu dieser Diagnose passt, dass Müller zwar vehement den Exotismus kritisiert hat und dies auch im Tropenroman tut. Zugleich war er aber ein passionierter Anhänger des Imperialismus.[36] Dass der neue Mensch ein Hybrid aus Urwaldvolk und Zivilisationsmensch sein soll, bedeutet bei ihm darum nicht ein Eingehen auf das Fremde oder eine Dekonstruktion der Kategorien des Fremden und des Eigenen, wie in der Forschung verschiedentlich behauptet wurde,[37] sondern diese Vorstellung steht im Zeichen seiner imperialen Wunschträume. Wie Thomas Schwarz gezeigt hat, versteht Müller die »Hybridisierung als imperiales Projekt«.[38] Es geht darum, sich das Fremde einzuverleiben, um Defizite des Eigenen auszugleichen und so für die Perfektionierung und andauernde Vorherrschaft des Eigenen zu sorgen. Raffinierterweise steht dafür im Tropenroman das primitivistische Motiv der Anthropophagie ein: Kolonisatoren wie Dichter werden als Menschenfresser beschrieben, denen es nicht um eine Annäherung, sondern um eine ›Verdauung‹ des Fremden geht, durch die sie sich gleichzeitig eben dieses Verhalten, also die Menschenfresserei, aneignen. Von den geografischen Tropen auf die rhetorischen Tropen kommend, lässt sich das Verhältnis Brandlbergers zum Urwaldvolk mithin mit Steven Greenblatts Typologie aus »Marvelous Possessions« als ein metonymisches beschreiben.[39] Denn es ist nicht durch die Wahrnehmung von Ähnlichkeit, das heißt von gleichzeitiger Identität und Differenz und durch Interesselosigkeit im Sinne eines Verzichts auf Appropriation

[34] Ebd., S. 247.

[35] Müller (s. Anm. 27), S. 117.

[36] Vgl. dazu ausführlich Thomas Schwarz, Robert Müllers Tropen. Ein Reiseführer in den imperialen Exotismus, Heidelberg 2006, S. 73-82.

[37] Vgl. Wolfgang Riedel, »What's the difference?« Robert Müllers *Tropen* (1915), in: Germanistische Erkundungen einer Metapher, hrsg. v. Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbus, u.a., Würzburg 1999, S. 62-76, hier: S. 69; Jutta Müller-Tamm, Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg i.Br. 2005, S. 353.

[38] Schwarz (s. Anm. 36), S. 221. Vgl. dazu auch ebd., S. 221-276 sowie S. 305-320. Dazu passt, auf die sexuelle Ebene übertragen, auch der Sadismus, der die sexuelle Lust der Kolonisatoren laut Schwarz auszeichnet (ebd., S. 175-193).

[39] Stephen Greenblatt, Marvelous Possessions. The Wonder of the New World, Chicago 1991, Kapitel 3. Zu den beiden unterschiedlichen Haltungen zum Fremden: ebd., S. 135.

gekennzeichnet, sondern durch die Wahrnehmung des Fremden als zu inkorporierendem Bestandteil des Eigenen und durch seine Instrumentalisierung zur Perfektionierung dieses Eigenen, die der Aufrechterhaltung von dessen Vormachtstellung dient. Entsprechend wird das Verhältnis von (Nord-)Mensch und Tropen auch im Text als ein metonymisches beschrieben: Mal wiederholen sich im Menschen die Tropen »im kleinen«, mal sind die Tropen nur Produkt und Spiegel des Menschen.

Müllers Schauplätze des »Sie sind« sind die exotische Ferne und der in ihr hausende Fremde, die zugleich als *survivals* einer phylo- und ontogenetischen Vergangenheit gelesen werden. Gottfried Benn verlagert diese Topo- und Chronologie in den eigenen Körper. Was Müller nur andeutet, dass nämlich die tropische Urvegetation auch die Hirnphysiologie des gegenwärtigen Europäers bestimmt, rückt bei Benn ins Zentrum des Interesses.[40] In »Unter der Großhirnrinde. Briefe vom Meer« (1911), einem der ersten literarischen Texte Benns, kommen seine frühen wissenschaftlichen Interessen zusammen – Evolutionsbiologie, Hirnphysiologie und Psychiatrie. Der Ich-Erzähler – ein ans Meer gereister ehemaliger Arzt und Wissenschaftler – formuliert in seinem Brief eine scharfe Wissenschaftskritik, die sich vor allem auf die Paradigmen der Psychophysik und die damit verbundene Lokalisationslehre, das heißt die Reduktion aller vermeintlich selbstbestimmten Handlungen und Fähigkeiten auf bestimmte Zentren im Gehirn, und den erkenntnistheoretischen Konstruktivismus richtet, der das Ich der Existenz einer unabhängig von ihm vorhandenen Außenwelt beraubt. Allerdings kommt in dem Brief noch eine dritte Position ins Spiel, die der Paläoanthropologie. Sie allein wird in »Unter der Großhirnrinde« nicht kritisiert, sondern zur Konstruktion einer utopischen Rückkehr ins Archaische herangezogen. Das Ich schildert zu Beginn des Briefes einen Rückgang, der auf Basis von Paläoanthropologie und Lokalisationslehre sowohl zeitlich als auch hirntopologisch gedacht wird. Es geht sowohl um ein »zurück« in vergangene »Zeiten«, als auch um ein »Versinken« von »oben« – vom Denken, das wie eine »Flechte auf dem Gehirn« liegt, von der »von oben« ausgehenden Übelkeit, vom »Großhirn« – nach unten – nach »unten tief im Modder«, »in Spalten, Löcher und unters

[40] Zur wissenschaftsgeschichtlichen Lektüre Benns vgl. folgende Monographien: Regine Anacker, Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk, Würzburg 2004; Ursula Kirchdörfer-Boßmann, »Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis«. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns, St. Ingberg 2003; Gerlinde Miller, Die Bedeutung des Entwicklungsbegriffs für Menschenbild und Dichtungstheorie bei Gottfried Benn, New York, Bern 1990; und jüngst: Hahn (s. Anm. 25 – Hahns frühere Aufsätze zu Benn sind in dieses Buch integriert worden).

Laub«, zu den »niederen Zentren« »unter der Großhirnrinde«.[41] Das briefschreibende Ich identifiziert sich mit seinen »Voreltern«. Dabei ist nicht nur an menschliche Urahnen gedacht, sondern es sinkt zurück bis zu einer Art Ur-Organismus, von dem nicht klar ist, ob es sich um einen tierischen oder einen pflanzlichen handelt: »Vielleicht war es auch keine Qualle, sondern nur ein Schleimhäufchen aus einer Pflanze […], von dem alles weitere ausging.«[42]

Mit dieser nach rückwärts gerichteten Phantasie verbunden ist vor allem ein Zustand bewusstlosen, bloßen Vegetierens. Das briefschreibende Ich relativiert das Denken als nur eine von mehreren möglichen »Ablaufsform[en] des psychischen Prozesses […], die genau so gesetzmäßige und regelmäßige […] sind«.[43] Als Beispiel für solche unter Umständen sogar »glücklicheren« Prozesse bringt es die »Gehirnerweichung« an und damit einen Zustand, der von dem Hirnphysiologen Flechsig mit triebegesteuerten und potentiell kriminellen Handlungen in Verbindung gebracht wird. Benns briefschreibendem Ich geht es jedoch, anders als Müllers Brandlberger, gar nicht um das Ausleben von Trieben, sondern die Rede von der Gehirnerweichung bezieht sich auf die Sehnsucht nach einem Zustand der Bewusstseinslosigkeit. Was das briefschreibende Ich in seinen Regressionsphantasien entwickelt, erinnert an den »ruhige[n] […] traumlosen Schlaf«, der bei Flechsig den triebbefriedigten großhirnlosen Körper umfängt. Erreicht werden soll so eine »stumme« Geborgenheit in schleimigen Höhlen, die an eine Rückkehr in den Uterus gemahnt, ohne dass der ontogenetische Rückgang hier explizit gemacht würde. Entsprechend wird auch das Meer, an das sich der Briefschreiber begeben hat, zum »kambrischen Meere« der Urzeit umgedeutet.[44] Beim Schreiben des Briefes wiederholt sich der Übergang in den herbeigesehnten Zustand nochmals, indem der Brief vom Präteritum, das eine Distanz des Ich-Erzählers zum Erzählten zeigt, ins Präsens wechselt, in dem die archaische Welt imaginäre Realität gewinnt: »Ich sank in die Zeiten […]. Große grünliche Libellen mit Köpfen breit wie ein Kinderschädel schießen durch die Luft und stechen tückisch«.[45]

[41] Gottfried Benn, Unter der Großhirnrinde. Briefe vom Meer, in: Ders., Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, hrsg. v. Gerhard Schuster (I-V), Holger Hof (VI-VII/2), Bd. VII/1, Stuttgart 1986-2003, S. 354-363, hier: S. 355 f.

[42] Ebd., S. 356.

[43] Benn (s. Anm. 41), S. 358.

[44] Ebd., S. 356.

[45] Ebd., S. 356. Neben Meditation und Schlaf tritt am Ende des Briefes als dritte Möglichkeit der Rückkehr ein klischeehafter Urlaubs-Eskapismus, der Italien-Kitsch als Erlösung von der Selbst- und Weltentfremdung beschwört (Droschkenfahrer in Neapel, immer die

Schon in diesem, aber auch anderen frühen Texten wird die Möglichkeit eines Rückgangs jedoch auch in Frage gestellt. Denn er wird entweder durch das Denken unterbrochen oder nur als zukünftiger projiziert. Die Reflexivität dieser Texte, die Handlung oder Dialog in den Hintergrund drängt, ist auf diese sentimentalische Signatur zurück zu führen.[46] Sie weist auch auf den für Benns gesamtes Schaffen prägenden paradoxen Umgang mit den Erkenntnissen der Naturwissenschaften hin. In *Unter der Großhirnrinde* wird das besonders deutlich. Einerseits lehnt das Ich hier die Methoden und die Weltanschauung der Naturwissenschaften ab und verwirft ihre Wahrheiten als relativ oder sogar falsch, zugleich baut es aber auf ihren Erkenntnissen auf.[47] Dies geschieht in dem doppelten Sinne, dass Benn das briefschreibende Ich zum einen in die sentimentalische Position rückt, zwar den Zustand der Naivität zu ersehenen, aber aufgrund des erworbenen Wissens – egal ob falsch oder nicht – nicht zu ihm zurück kehren zu können.[48] Zum anderen wird auf biowissenschaftliche Forschung rekurriert, um die Utopie eines archaischen Zustands zu zeichnen, in den das briefschreibende Ich zu regredieren wünscht. Hinter die

Sonne auf dem Rücken und das Meer in den Ohren; Pförtnerstelle auf dem Monte Cassino mit Blick auf das Meer). Originell und literarisch interessant ist in dieser Passage lediglich ein Vergleich, der in die impressionistische Auswandereridylle wieder den archaisierten Lebenssaft hineinfließen lässt, der das briefschreibende Ich mit seinen Vorfahren verbindet. Denn das Meer, in dem das briefschreibende Ich die »kambrischen Meere« wiederzufinden sucht, wird als eine »Lache aus Kornblumenblut« (ebd., S. 363) bezeichnet. Diese Metapher ist irritierend, weil sie zwei Bildbereiche (Kornblumen und Blutlache) mit gegensätzlichen Konnotationen zusammen führt und so, typisch für Benn, eine biologische Umpolung gängiger Utopien vornimmt. Die freundlich-distanzierte Anschauung einer friedlichen und harmlosen Natur, die das briefschreibende Ich am Schluss klischeehaft beschwört – »Ich möchte mit den Dingen wieder rein und brüderlich verkehren; […] ich möchte sie nur noch anschauen, betrachten, über sie lächeln, mich an ihnen freuen. Ich möchte die Welt um mich wachsen lassen wie eine [Kornblumen-] Wiese« – wird umgewandelt in eine sowohl physiologisch als entwicklungsgeschichtlich bedingte Identifikation mit ›niederen‹ Lebensformen bis hin zu Pflanzen und Meer, das gleichzeitig als Ausgangspunkt allen Lebens kenntlich gemacht wird.

[46] Zum Sentimentalischen bei Benn siehe Wolfgang Riedel, Endogene Bilder. Anthropologie und Poetik bei Gottfried Benn, in: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900, hrsg. v. Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel, Sabine Schneider, Würzburg 2005, S. 163-202, hier: S. 196 und Wolfgang Riedel, Wandlungen und Symbole des Todestriebs. Benns Lyrik im Kontext eines metapsychologischen Gedankens, in: Siegmund Freud und das Wissen der Literatur, hrsg. v. Peter-André Alt, Thomas Anz, Berlin 2008, S. 101-120, hier: S. 110-113; zu Benn und Schiller auch Antje Büssgen, Glaubensverlust und Kunstautonomie. Über die ästhetische Erziehung des Menschen bei Friedrich Schiller und Gottfried Benn, Heidelberg 2006.

[47] Vgl. dazu Hahn (s. Anm. 25).

[48] Vgl. Riedel (s. Anm. 46) zum Sentimentalischen bei Benn.

Errungenschaften der Naturwissenschaften führt also kein Weg zurück; im Gegenteil ist die Sehnsucht des briefschreibenden Ichs nach einem ursprünglichen Zustand der Naivität durch eben diese doppelt geprägt, indem sie durch diese verursacht ist und diese die Vorlage für die Ursprungsimagination liefern.

20 Jahre später ist Benn kein Aspirant der psychiatrischen Wissenschaften mehr, sondern, nach einer selbst diagnostizierten Depersonalisationsstörung, frustrierter Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten mit eigener Praxis in Berlin-Kreuzberg. Die Denkfigur des »Sie sind, was wir waren« beschäftigt ihn jedoch nach wie vor, wie insbesondere in den wichtigen poetologischen Essays der frühen 1930er-Jahre deutlich wird. Aber im Unterschied zum Frühwerk steht nun nicht mehr die Regression in den Urschleim, sondern das Konzept einer im Körper gespeicherten und über den Körper zu aktivierenden Erinnerung an das Archaische im Mittelpunkt des Interesses, die in der Dichtung zur Sprache gebracht werden soll. Dabei wandelt Benn auf den Spuren der spekulativen Paläoanthropologie.[49] Wie bei Georg verfügt der Körper auch bei ihm, wie Benn in dem Essay *Der Aufbau der Persönlichkeit* (1930) schreibt, über 200 Rudimente der Anthropogenese.[50] Dabei treten zu den niederen Hirnteilen und den Körperflüssigkeiten Blut und Eiter, die in seinem Frühwerk als körperliche Träger des Archaischen auftreten, nun andere Systeme, etwa das vegetative Nerven- und das Blutdrüsensystem hinzu, und immer geht es dabei um die Vorstellung eines in ihnen materialisierten Gedächtnisses der Primärzeit, das die Persönlichkeit des gegenwärtigen Menschen maßgeblich bestimme und in bestimmten physiologischen Vorgängen, etwa Orgasmus und Drogenrausch, das Archaische sogar wieder erfahrbar mache.

Im Konflikt mit der Vorstellung einer unmittelbaren körperlichen Erfahrung des Archaischen steht jedoch die Tatsache, dass Benn in seinen Essays den Körper wiederholt als Hieroglyphe bezeichnet. Hier helfen psychoanalytische Theorien weiter, die ebenfalls auf das Konzept eines organischen Gedächtnisses zurückgreifen, dazu aber den Begriff des Symbols ins Spiel bringen. Im zweiten Teil seiner *Genitaltheorie* (1924) lässt sich der Psychoanalytiker Sandor Ferenczi zu seiner These von einer phylogenetischen Parallele zwischen individueller Geburt und Vertreibung

[49] Für eine ausführliche Darstellung der Theorien Dacqués und Georgs vgl. auch: Hahn (s. Anm. 25), S. 151-173; auch schon Wellershoff, zusammen mit Benns Lektüre Jungs und Ungers, die Wellershoff alle Benns in den Kontext von Benns ›Zuwendung zur Urzeit‹ (125) stellt: Dieter Wellershoff: Gottfried Benn, Phänotyp der Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes, Köln 1986, S. 125-152; Kirchdörfer-Boßmann (s. Anm. 40), S. 269-273.

[50] Gottfried Benn, Der Aufbau der Persönlichkeit. Grundriss einer Geologie des Ich, in: Ders. (s. Anm. 41), Bd. III, S. 263-277, hier: S. 272.

der Urahnen des Menschen aus dem Wasser inspirieren durch »Erfahrungen auf dem Gebiet der Symbolik«.[51] Er bemerkt

> die außerordentliche Häufigkeit, mit der in den verschiedensten normalen und pathologischen psychischen Gebilden, in Produkten der individuellen und der Massenseele das Fischsymbol, das heißt das Bild eines im Wasser schwebenden oder schwimmenden Fisches, sowohl den Begattungsakt als auch die Mutterleibssituation ausdrückt.[52]

Ferenczi nimmt dieses Symbol zum Anlass, um über die Herkunft des Menschen aus dem Wasser zu spekulieren. Dabei liest er das Symbol nicht figurativ, sondern nimmt es wörtlich. Der Fisch im Wasser ist nicht so sehr eine ›Metapher‹ für den ähnlichen Zustand des Embryos im Mutterleib, sondern er ist vielmehr die ›Urszene‹ dieser Zustände: Der Urmensch stammt aus dem Wasser. Im Symbol ist für Ferenczi damit »ein Stück phylogenetisches Wissen um unsere Herkunft« gespeichert.[53] Doch das ist nicht alles. Letztlich laufen Ferenczis Überlegungen nämlich auf eine Umkehrung der Symbolik hinaus. Seiner Theorie zufolge muss am Ende nicht der Fisch im Meer als Symbol der ›Mutterleibsexistenz‹, sondern umgekehrt die Mutterleibsexistenz als körperliches Symbol der ›Meeresexistenz des tierischen Urahnen‹ des Menschen verstanden werden. Er schreibt:

> Nach der bereits einige Male notwendig gewordenen ›Umkehrung der Symbolik‹ erschiene so eigentlich die *Mutter als ein Symbol oder partieller Ersatz des Meeres und nicht umgekehrt*.[54] (Hervorhebung im Original)

Ferenczi versteht also, kurz gesagt, Organe wie den Uterus als Symbole, die das mnemisch aufgeladene Keimplasma ausgebildet hat, um phylogenetische Katastrophen wie die Vertreibung des Urmenschen aus dem Wasser in abgeschwächter und abgewandelter Form immer neu wiederholen und so nach und nach das uralte Trauma abbauen zu können. Ferenczi entwickelt aus diesen Überlegungen seine Theorie einer Bioanalyse, in der psychoanalytische Erkenntnisse auf den Körper angewendet werden. Das läuft letztlich auf einen hermeneutischen Umgang mit dem organischen Leben, eine Hermeneutik des biologischen Symbols hinaus.

[51] Sándor Ferenczi, Versuch einer Genitaltheorie, in: Ders.: Schriften zur Psychoanalyse. Auswahl in zwei Bänden, hrsg. v. Michael Balint, Frankfurt a.M. 1972, Bd. I, S. 317-402, hier: S. 357.

[52] Ebd., S. 357.

[53] Ebd., S. 358.

[54] Ebd., S. 365.

Benn hat Ferenczis *Genitaltheorie* mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen, denn er zitiert Ferenczis Begriff der »thalassalen Regression« in seinem Gedicht *Regressiv* (verfasst spätestens 1927).[55] Die Nähe zu Ferenczi erlaubt ein besseres Verständnis des Benn'schen Körperkonzepts in den poetologischen Essays der frühen 1930er Jahre. Denn wie bei Ferenczi handelt es sich auch hier um einen Körper, der sowohl eine natürliche wie eine symbolische Seite hat: In *Zur Problematik des Dichterischen* (1930) spricht Benn vom Körper als einer

> Transzendenz nichtmetaphorischen Geschlechts, […] Realität mit Wahnsymbolen, Kanon des Natürlichen und Hieroglyphe aus Phantasmen, die Materie ohne Idee und doch das Medium, aus ihm das Magische zu trinken.[56]

In Benns Figurierung des Körpers als Hieroglyphe klingt die romantische Vorstellung von der Natur als Hieroglyphenschrift an. Dort ist unter der Hieroglyphe ein paradoxes, seine Zeichenhaftigkeit aufhebendes Zeichen zu verstehen, das die Einheit zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verspricht. Allerdings ist dieses Zeichen kaum zu lesen, das heißt die Einheit schwer zu erfassen und ebenso schwer zu vermitteln. Diese Aufgabe kommt in der Romantik dem Künstler beziehungsweise der Kunst zu. Benns hieroglyphisches Körperkonzept realisiert nun die romantische Hoffnung einer Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem auf der Basis der Biologie. Denn der Körper des gegenwärtigen Menschen steht, bei Benn wie bei Ferenczi, eben nicht nur in einem Ähnlichkeits-, sondern auch in einem identifikatorischen Verhältnis zum Archaischen, insofern er aus letzterem hervorgegangen ist. Der Körper figuriert darum nicht nur das Archaische, sondern er ist es zugleich, in rudimentärer Form, noch immer. Auch das Entziffern der Hieroglyphe ist so ein Doppeltes. Das Archaische wird nicht nur an den Organen und physiologischen Vorgängen abgelesen, sondern über den eigenen Körper gleichzeitig auch erlebt, so dass die Repräsentation für kurze Momente zur Präsenz des Bezeichneten wird. Das »Sie« und das »wir«, das »sind« und das »waren« der alten Formel fallen also hier zusammen: Er, dieser Körper und dieser Mensch über seinen Körper, er ist also in diesem Moment das, was er war.

Das Lesen des hieroglyphischen Körpers, das zugleich ein zwanghaftes Wiederholen archaischer Erlebnisse ist, führt zu einer Regression, die zu-

[55] Vgl. dazu Riedel, Endogene Bilder (s. Anm. 46), S. 186; ders., Wandlungen und Symbole des Todestriebs (s. Anm. 46), S. 106.

[56] Gottfried Benn, Problematik des Dichterischen, in: Ders: (s. Anm. 41), Bd. III, S. 232-247, hier: S. 246.

gleich Neues schafft: »Alles gestaltet sich aus seiner [des Körpers] Hieroglyphe: Stil und Erkenntnis«. »Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Leib transzendiert die Seele«.[57] Denn in seinen Räuschen kommt die archaische »schöpferische Lust« wieder zum Vorschein, die das »Gesetz des Produktiven«, das heißt bei Benn den steten Wechsel von Formung und Entformung, realisiert.[58] Der entscheidende Unterschied zwischen der biologisch gesteuerten schöpferischen Produktivität der vermeintlichen Ursprungsmenschen, deren Denken Benn in den »Kreis organischer Belange« stellt, und der des gegenwärtigen Menschen liegt dennoch darin, dass die Produktivität des letzteren bei Benn nicht einfach das unbewusste Erleben und Befolgen der körperlichen Triebe, sondern das körperliche und reflektierte Erinnern des Archaischen meint. Damit ist die Distanz angesprochen, die im Zeitkonzept des Gedächtnisses steckt und auf die auch der zeichenhafter Charakter der Hieroglyphen und die Notwendigkeit eines lesenden, das heißt analytischen und bewussten Zugangs hinweisen. Im vorletzten Absatz des Essays *Zur Problematik des Dichterischen* betont Benn diese Distanznahme: »Vorbei die mystische Partizipation […], aber ewig die Erinnerung an ihre Totalisation«.[59] Anders als im Frühwerk Benns geht es hier also nicht mehr um eine sentimentalische Sehnsucht nach Regression, sondern um Erinnerung. Sie ist das Medium, in dem sich das Archaische ausspricht. Aufgabe des Dichters ist es deshalb, diese Erinnerungen aufzuspüren, indem er den Wiederholungszwängen folgt, in den Hieroglyphen des Körpers das Archaische liest und erlebt und sich davon zu einer Dichtung inspirieren lässt, die das biologische Gesetz des Schöpferischen zum Ausdruck bringt.

Benns auf den Körper bezogene Version des »Sie sind, was wir waren« gibt nicht mehr vor, sich für die tatsächlichen Fremden zu interessieren, sondern ist von vornherein nur vom Fremden im Eigenen, dem eigenen Körper fasziniert. Verglichen mit Müllers Phantasien hat das zwar den Vorteil, dass eine Aneignung der tatsächlichen Fremden unterbleibt. Dies aber nicht zugunsten von deren Anerkennung, sondern mit einer Tendenz zur Behauptung einer Überlegenheit des Eigenen, in dem alles schon verborgen liegt und nur reaktiviert werden muss. In den diskutierten Essays wird von dieser Position aus zwar noch keine Wendung ins völkische Denken vollzogen, sie mit ihm aber durchaus kompatibel. Auch die sentimen-

[57] Benn (s. Anm. 56), S. 246; Gottfried Benn, Akademie-Rede, in: Gottfried Benn, Essays, Rede, Vorträge. Gesammelte Werke in vier Bänden, hrsg. v. Dieter Wellershof, Bd. I, Wiesbaden 1959, S. 431-440, hier: S. 437.

[58] Benn (s. Anm. 50), S. 437-438. Vgl. zu diesem Schöpfungskonzept auch Miller (s. Anm. 40), S. 211-225.

[59] Benn (s. Anm. 56), S. 247.

talische Signatur und die Reflexion der Erinnerung haben Benn nicht davor bewahrt, von der nationalsozialistischen Ideologie fasziniert zu sein, worauf an dieser Stelle jedoch nur noch kurz und andeutungsweise eingegangen werden kann. Zumindest Mitte der 30er-Jahre hat er diese Ideologie deutlich geteilt und in Form einer Poetologie unterstützt, die mit der Faszination fürs Archaische nun die kollektive Einpassung in eine strenge, kriegerische Form sowie die künstlerische Beihilfe zu deren ›Züchtung‹ verband.[60] Im Essay *Dorische Form* etwa tritt an die Stelle der vermeintlichen Ursprungsmenschen ein imaginäres Sparta, an die Stelle des atavistischen und ekstatischen Körpers der ›starke, große, schöne Zucht-Körper‹ des Kriegers,[61] an die Stelle des Rauschhaften und Amorphen die Bildsäule, die den Geist der Macht verkörpert.[62] So wechselt zwar die Füllung, aber die Denkfigur bleibt gleich: Benn identifiziert das neue ferne »Sie«mit dem neuen gegenwärtigen »Wir«, präsentiert letzteres als Erbe und Vollender des ersteren: »Man kann nicht sagen, das ist weitab, Antike. Keineswegs! Die Antike ist sehr nah, ist völlig in uns, der Kulturkreis ist noch nicht abgeschlossen.«[63] Dem Dichter kommt in dieser Vollstreckung des Erbes nicht mehr die Funktion zu, das Archaische über den Körper wiedererlebend zu erinnern, sondern dem »Gesetz«, das die dorische Welt den Gegenwärtigen zuruft, literarisch Folge zu leisten: »ein Gesetz nur für Helden, nur für den, der am Marmor arbeitet und der die Köpfe mit Helmen gießt«.[64] Die formstrenge und auf Stil bedachte Dichtung, die dabei heraus kommt, soll in einer Pervertierung des humanistischen Bildungsideals zur Züchtung der modernen Kriegerrasse beitragen helfen, analog zur spartanischen Bildsäule, über die Benn lakonisch urteilt: »das bildet«.[65]

[60] Gottfried Benn, Dorische Welt, in: Ders: (s. Anm. 41), Bd. IV, S. 124-153. Vgl. zur Züchtung bei Benn u.a. Bernhard Fischer, ›Stil‹ und ›Züchtung‹ – Gottfried Benns Kunsttheorie und das Jahr 1933, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Vol. 12, Nr. 1, 2009, S. 190-212.

[61] Benn (s. Anm. 60), S. 137/238.

[62] Ebd., S. 142. »[D]ie Macht reinigt das Individuum, […] macht es kunstfähig« (Ebd., S. 150).

[63] Ebd., S. 147.

[64] Ebd., S. 153.

[65] Ebd., S. 142. »Der Mensch, das ist die Rasse mit Stil« (Ebd., S. 152); Diese Pervertierung hat de Man im Programm der ästhetischen Erziehung bereits angelegt gesehen : »Die Ästhetik ist, wie aus Schillers Formulierung deutlich wird, zunächst ein gesellschaftliches und politisches Modell […]. Der ›Staat‹, für den hier plädiert wird, ist nicht bloß ein Zustand des Geistes oder der Seele, sondern ein Prinzip politischen Wertes und politischer Autorität, das spezifische Forderungen in bezug auf die Form und die Grenzen unserer Freiheit stellt«. (Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«, in: ders., Allegorien des Lesens, übers. Werner Hamacher/Peter Krumme, Frankfurt a.M., 1988, S. 205-233, hier S. 206).

AURA HEYDENREICH

WAHL, VERWANDTSCHAFT, VERSUCH(UNG)

Wissensordnungen und narrative Beobachtungsexperimente in Goethes Wahlverwandtschaften

»Machen Sie nächstens einen Versuch und es wird zu Ihrer großen Unterhaltung dienen«[1], so der verlockende Hinweis des Gehülfen im Gespräch mit Charlotte in Goethes *Wahlverwandtschaften*. Das im späteren Verlauf des Romans durchgeführte Pendelexperiment löst bei dessen Beobachtern geteilte Reaktionen aus: »Der Lord selbst stutzte einigermaßen, aber der andere konnte vor Lust und Begierde gar nicht enden und bat immer um Wiederholung und Vermannigfaltigung der Versuche.« (WV, S. 481) Die Lust am Experiment(ieren) ist bekanntlich eines der zentralen poetologischen Kennzeichen von Goethes *Wahlverwandtschaften*. Schon die Eingangszitate – die sich auf den pädagogischen und den naturwissenschaftlichen Kontext beziehen – lassen gleich fünffach vermuten, dass sich deren differenzierte Betrachtung auf mehreren Ebenen lohnt: Es geht erstens um die performative Inszenierung des Versuchs, zweitens um die genaue Beobachtung desselben, drittens um seine Darstellung, viertens um den ästhetischen Genuss als Begleiterscheinung der Beobachtung der Darstellung. Und spätestens mit dem Hinweis auf die ästhetische Dimension des Versuchs wird – fünftens – der doppelte Boden seiner Codierung deutlich: als simultanes Beobachtungsmedium der Wissensproduktion und der Wissenssubversion.

Die Untersuchung des Experiments und des Experimentellen hat Hochkonjunktur in der Literaturwissenschaft.[2] Marcus Krause und Nicolas

[1] Johann Wolfgang Goethe, Die Wahlverwandtschaften, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hrsg. v. Friedmar Apel u.a., Abt. I, Bd. I: Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen, hrsg. v. Waltraut Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 1994, S. 269-530, hier S. 444. Goethes Text wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle WV, gefolgt von der Seitenangabe zitiert.

[2] Hier ist auf die von Michael Gamper jüngst herausgegebene Serie von Publikationen hinzuweisen, die einen historisch-systematischen Überblick zum Konnex von Experiment

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-007

Pethes weisen in ihrem Band zu den Poetologien des Experiments[3] im 19. Jahrhundert auf folgende Perspektivierungen hin: a) die Untersuchung der Übertragung naturwissenschaftlicher Versuchsanordnungen in literarische Texte,[4] b) die Untersuchung von Gedankenexperimenten als potentielle Handlungs- oder Denkalternativen, die wissenschaftlich nicht verwirklicht, aber im Medium der Fiktion aktualisierbar sind,[5] c) die Untersuchung der formal-experimentellen Dimension literarischer Texte.[6] Diese Spielarten der Erkundung des Experiments[7] im Wechselbezug zwischen Literatur und Naturwissenschaft sind zum Teil auch in der *Wahlverwandtschafts*forschung vertreten.[8] Der Schwerpunkt der vorliegenden Studie verlagert den Blick auf den *modus operandi* des Experiments – auf

und Literatur bietet. Zur systematischen Darstellung vgl.: Michael Gamper (Hrsg.), Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010; Einen historischen Überblick für den Zeitraum 1580-2010 findet sich in: Michael Gamper, Martina Wernli, Jörg Zimmer (Hrsg.), »Es ist nun einmal zum Versuch gekommen«. Experiment und Literatur I 1580-1790, Göttingen 2009; dies. (Hrsg.), »Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!« Experiment und Literatur II 1790-1890, Göttingen 2010; Michael Bies, Michael Gamper (Hrsg.), »Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte«. Experiment und Literatur III 1890-2010, Göttingen 2011.

[3] Marcus Krause, Nicolas Pethes (Hrsg.), Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, Würzburg 2005.

[4] Vgl. hierzu grundsätzlich: Nicholas Pethes, Literatur und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte und Literatur (IASL) 28, 1993, S. 181-231; Olav Krämer, Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen, in: Tilman Köppe (Hrsg.), Literatur und Wissen, Theoretisch-methodische Zugänge, Berlin 2010, S. 192-213.

[5] Vgl. hierzu: Thomas Macho, Annette Wunschel, Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur, Frankfurt a. M. 2004.

[6] So z. B. Harald Hartung, Experimentelle Literatur und konkrete Poesie, Göttingen 1975.

[7] Zum Experimentalcharakter des Romans vgl.: Johannes Twardella, Experimente im Treibhaus der Moderne. Versuch einer kommunikationstheoretischen Analyse von Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Neophilologus 83, 1999, S. 445-460.

[8] Jeremy Adler und Christoph Hoffmann zeigten, dass der Roman nicht nur eine chemische Theorie sogenannter Wahlverwandtschaften konfiguriert, sondern dass die chemische Gleichnisrede auf mehreren Theorien gründet, von Torbern Bergman über Claude-Louis Berthollet zu Antoine Laurent de Lavoisier. – Jeremy D. Adler, Eine fast magische Anziehungskraft. Goethes *Wahlverwandtschaften* und die Chemie seiner Zeit, München 1987; Christoph Hoffmann, »Zeitalter der Revolutionen«. Goethes *Wahlverwandtschaften* im Fokus des chemischen Paradigmenwechsels, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 3, 1993, S. 417-449. Vgl. auch Uwe Pörksen, Goethes Kritik naturwissenschaftlicher Metaphorik und der Roman *Die Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 25, 1981, S. 285-315; Elisabeth von Thadden, Erzählen als Naturverhältnis – *Die Wahlverwandtschaften*. Zum Problem der Darstellbarkeit von Natur und Gesellschaft seit Goethes Plan eines *Romans über das Weltall*, München 1993.

die Beobachtung – und auf die intrikate Wechselwirkung zwischen Beobachter und Beobachtetem sowie auf die daraus folgenden Konsequenzen für die poetische Darstellung von Wissensordnungen.[9] Das Experiment fungiert im Roman als interdiskursive Schaltstelle zwischen Epistemologie und Poetologie.[10] Im Folgenden soll gezeigt werden, wie Goethes Roman die Geschichtlichkeit von Wissensordnungen durch die Simulation eines Experiments performativ inszeniert und dabei auf narrativer Ebene die Bedingungen der Beobachtung der Differenzqualität dieser Wissensordnungen illustriert.

Der Verlust der Legitimität von Wissensordnungen wird in den *Wahlverwandtschaften* anhand narrativer Rahmungen, wiederholter Spiegelungen und impliziter Perspektivierungen reflektiert.[11] Und zwar im Sinne von Marcus Krause und Nicolas Pethes, dass Literatur die eigene »Konstruktivität, Diskursivität sowie ihre Historizität nicht nur ausstellt

[9] Dass das Prinzip des »dialektischen Ineinanderspielens widersprechender Ordnungsformen« konstitutiv ist für die Konzeption des Romans, darauf hat auch Gerhard Neumann hingewiesen. In: Gerhard Neumann, Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976, vgl. hier das Kapitel: Die Aphorismengruppen in den *Wahlverwandtschaften*, S. 683-694; Christine Lubkoll zeigte, dass entsprechend der zahlreichen, sich gegenseitig ablösenden chemischen Theorien, die hier verarbeitet wurden, gleichzeitig mehrere Liebes- und Ehekonzeptionen modelliert werden. Die von Luhmann diachron dargestellten Stationen des Liebescodes: der säkularisierte Marienkult, der *amour passion*, die Ehe, die Freundschaft, die romantische Liebe, all diese überlagern sich synchron und aporetisch in der Szene des doppelten Ehebruchs der Phantasie. Vgl. Christine Lubkoll, Wahlverwandtschaft. Naturwissenschaft und Liebe in Goethes Eheroman, in: Brandstetter (Hrsg.), Erzählen und Wissen, Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierungen in Goethes »Wahlverwandtschaften«, Freiburg i. Br. 2003, S. 261-278; Theo Elm zeigte, dass das Wissen um die Umbrüche der Wissensordnungen eine enzyklopädische Ausrichtung hat, so dass die Diskurse der Architektur, der Pädagogik, der Ökonomie im Roman in ihrer Widersprüchlichkeit auf Probleme der Moderne vorausweisen. Theo Elm, ›Wissen‹ und ›Verstehen‹ in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Brandstetter (Hrsg.), Erzählen und Wissen, a. a. O., S. 91-110. Dem entspricht auch der Befund David Wellberys von der Desorganisation symbolischer Ordnungen als zentralem Konfigurationsmodell für Goethes *Wahlverwandtschaften*. David E. Wellbery, *Die Wahlverwandtschaften* (1809). Desorganisation symbolischer Ordnungen, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Goethes Erzählwerk. Interpretationen, Stuttgart 1985, S. 291-318.

[10] Zum engen Konnex von Epistemologie und Poetologie wies Joseph Vogl darauf hin, dass die Geschichtlichkeit des Wissens an seinen Darstellungsformen abzulesen ist und somit »jede epistemologische Klärung mit einer ästhetischen Entscheidung verknüpft ist.« Joseph Vogl, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich 2004, S. 14 f.

[11] Zu den narrativen Verfahren der Rahmung und Perspektivierung vgl.: Gerhard Neumann, *Wunderliche Nachbarskinder*. Zur Instanzierung von Wissen und Erzählen in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Brandstetter (Hrsg.), Erzählen und Wissen, a. a. O., S. 15-40.

und reflektiert, sondern als Elemente ihrer Formbildung nutzt.«[12] In Anlehnung an Yehuda Elkana[13] betonen Krause und Pethes die Dimension des Experimentierens als Beobachtungspraxis auf zweiter Stufe: »Als eine […] Praxis zweiter Ordnung beobachtet ein Experiment mithin nicht die Welt. Vielmehr bedeutet Experimentieren, zu beobachten, wie die Welt beobachtet wird.«[14]

Ein somit definierter Experimentbegriff wird auch für die vorliegende Analyse von Bedeutung sein, weil er sich als Relais zur Feststellung von Gemeinsamkeiten und Differenzen in der wissenschaftlichen und literarischen Praxis eignet. So setzt die wissenschaftliche Praxis auf methodisch kontrollierte, vergleichbare, messbare, wiederholbare, empirisch gesicherte Beobachtungstatsachen, die quantifizierbar und im mathematischen Formalismus ausdrückbar sind. Die Literatur hingegen versuche, so Krause und Pethes, diverse individuelle Beobachterpositionen jenseits des abstrakten objektiven Blicks zu besetzen und somit die Bedingungen der Möglichkeit des Experiments zu hinterfragen: die Möglichkeit der Wahrnehmung, ihre postulierte Objektivität beziehungsweise das Verhältnis des Beobachters zum Beobachteten, die Vergleichbarkeit der Ausgangsprämissen, die adäquate sprachliche Formulierung der beobachteten Phänomene. Die oben beschriebene Dichotomie gilt für den Part der klassischen Naturwissenschaft, deren Grundprinzipien (z.B. in der Physik) von Galilei und Newton formuliert wurden. Im Übergang zur modernen wissenschaftlichen Praxis findet, wie zu zeigen sein wird, eine Rekonzeptualisierung dieser Prinzipien statt.[15]

Auch das Konzept des Experiments als eine Beobachtung zweiter Stufe wurde in der neueren Forschung weiter ausgebaut. Denn für einen Experimentbegriff, der im *modus operandi* des Beobachtens sowohl wissenschaftliche als auch literarische Diskurse in den Blick nimmt, sind,

[12] Krause / Pethes (Hrsg.), Literarische Experimentalkulturen, a.a.O., S. 13.

[13] Yehuda Elkana, Das Experiment als Begriff zweiter Ordnung, in: Rechtshistorisches Journal 7, 1988, S. 244-271, hier S. 249.

[14] Krause / Pethes, Literarische Experimentalkulturen, a.a.O., S. 14 ff.

[15] Vgl. hierzu den Eintrag *Experiment* in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Stuttgart 2005, S. 622. Seit etwa 1600 lässt sich historisch vom wissenschaftlichen Experiment sprechen. G. Galilei und E. Torricelli führten die ersten Experimente im methodisch kontrollierten, modernen wissenschaftlichen Sinn durch. Das moderne Verständnis des Experimentierens muss zwei Komponenten berücksichtigen: a) viele Beobachtungen lassen sich nur noch statistisch auswerten, b) objektive Beobachtung ist […] nicht mehr möglich, die Wechselwirkung zwischen Beobachter und Beobachtetem muss berücksichtigt werden. Ein entscheidendes Merkmal klassischen Experimentierens wird somit obsolet: die Wiederholbarkeit und Vergleichbarkeit von Messungen in der gleichen Versuchsanordnung (am selben Objekt).

Michael Gamper zufolge, auch seine »praxeologischen, diskursiven und darstellungsbezogenen«[16] Dimensionen relevant. So schlug Mario Grizelj vor, die operative Dimension des Experiments zu stärken und sie zum Begriff der »Experimentalität« als Beobachtungsmedium weiter zu entwickeln: »Die Betrachtung der Zeit um 1800 […] [kann] dazu dienen, die Operativität des Experimentbegriffs in den Vordergrund zu rücken und Experimentalität als Medium des Sehens im Rahmen von diskursiven Wissens(um)formatierungen zu betrachten.«[17] Grizelj unterscheidet zwischen dem Begriff des »Experiments« auf der »Objektebene« und dem der »Experimentalität« auf der »Metaebene« und definiert somit »Experimentalität« als eine Kategorie der Darstellung. In diese Richtung geht auch Michael Gampers Vorschlag, »Experimentalität als eine zentrale Kategorie der Literarizität zu konfigurieren.«[18] Zudem weist Grizelj auf folgende Perspektivwechsel der Experimentalität in der Sattelzeit um 1800 hin, auf die im Folgenden einzugehen sein wird: Das Hauptaugenmerk des Experimentierens verlagert sich vom Objekt des Experiments zum Subjekt des Experimentierens. Das Erzählen inszeniert ein Experiment auf der Metaebene, in dem die Bedingungen der Möglichkeit der Weltbeobachtung vorgeführt werden. Eine genaue Analyse der Experimentalität erfordert, so Grizelj, die Einführung relevanter Beobachtungsmedien als Differenzkonstellationen, wie zum Beispiel: Erkenntnisform / Darstellungsform, Repräsentation / Inszenierung, Beobachtung / Operation, technisches / epistemisches Ding, thematisch / operativ.[19] Grizelj schreibt das »Thematische« als Erkenntnisform den Naturwissenschaften zu, die eher auf Inhalte und auf die Produktion von Erkenntnis aus sind, und das »Operative« den Künsten, deren Codes darauf ausgerichtet sind, eigene Darstellungsverfahren, ihre Konstruktionsprinzipien und ihren *modus operandi* zu illustrieren. Im Folgenden werde ich mich auf die Konstellationen »Erkenntnisform / Darstellungsform« und »thematisch / operativ« konzentrieren, um zu zeigen, wie in den *Wahlverwandtschaften* narrative Spiegelungsverfahren der Beobachtung auf zweiter Stufe eingesetzt werden, um Wissensordnungen zu dekonstruieren.[20]

[16] Michael Gamper, Experiment und Literatur, a.a.O., S. 9.

[17] Mario Grizelj, Die »gebildete Wildnis« des romantischen Romans und die Epistemologie der Form als Poetologie des Experiments um 1800, in: Michael Gamper, »Wir sind Experimente«, a.a.O., S. 27-52, hier S. 38 (Ergänzung durch AH).

[18] Michael Gamper, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Experiment und Literatur, a.a.O., S. 9-14, hier S. 14.

[19] Grizelj, Die »gebildete Wildnis«, a.a.O., S. 36.

[20] Einen Überblick über diskursanalytische und dekonstruktivistische Lektüren der *Wahlverwandtschaften* gibt Martin Stingelin, in ders., Goethes Roman *Die Wahlverwandt-*

In einem ersten Schritt ist zunächst in Anlehnung an Michel Foucaults *Ordnung der Dinge*[21] herauszuarbeiten, welche Wissensordnungen Goethes Text narrativ konfiguriert. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, dass literarische Texte Wissensordnungen ihrer Zeit abbilden. Es geht mir vielmehr um die kulturelle Repräsentation dieser Ordnungen. Foucault schreibt der Literatur die Qualität zu, das Wissen über die Wissensformen einer Epoche zu kodieren und zugleich zu markieren, dass und wie eine bestimmte Wissensformation an ihr Ende gelangt ist.[22] Michel Foucault analysiert die diskursive Praxis dreier Disziplinen: der Naturgeschichte, der Sprachwissenschaft und der Ökonomie, und weist nach, dass es für jede Epoche gemeinsame Methoden gibt, nach denen diese Disziplinen ihre Begriffe bilden und ihre Theorien modellieren. Er stellt fest, dass es im Übergang von der *episteme* der Renaissance, in der bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die Wissensordnung der Ähnlichkeit dominierte, zu jener der Klassik, in der bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Wissensordnung der Repräsentation dominierte, und von der Klassik zur Moderne zwei entscheidende Umbrüche gibt.[23] Anhand einer genauen Analyse des wissenschaftlichen wie narrativen Experiments, das in Goethes Roman dargestellt wird, will ich zeigen, dass der Text sowohl Wissensfiguren konfiguriert, die den oben genannten »epistemologischen Räumen«[24] entsprechen, als auch die Umbrüche und Übergänge ästhetisch reflektiert. Um dies zu verdeutlichen, werde ich vier Szenen des Romans einer näheren Lektüre unterziehen: die chemische Gleichnisrede im vierten Kapitel, die Darstellung des Rituals der Grundsteinlegung, die Novelle der *Wunderlichen Nachbarskinder* und das anschließende Pendelexperiment des Lords und seines Begleiters. Der experimentelle Charakter der *Wahlverwandtschaften* wird schon in den ersten drei Romankapiteln thematisiert. Eduard und Charlotte, Vertreter des absteigenden aristokratischen Standes, stellen sich zu Beginn des Romans auf eine lang verwehrte glückliche

schaften im Spiegel des Poststrukturalismus, in: Gerhard Neumann (Hrsg.), Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft, Stuttgart 1997, S. 399-411. Zur Kritik an diskursanalytische Lesarten der *Wahlverwandtschaften* vgl. Ulrich Klingmann, Recht der Einbildungskraft und Recht des Wirklichen. Goethes *Wahlverwandtschaften* in poststrukturalistischer Sicht, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 80, 1988, S. 172-186.

[21] Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt a.M. 2003.

[22] In der *Ordnung der Dinge* wird das an zwei literarischen Texten illustriert: Cervantes *Don Quijote* und De Sades *Juliette.* Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., hier S. 59 und S. 69.

[23] Ebd., S. 12.

[24] Ebd., S. 11.

Ehe ein. Doch schon ihr erster Dialog zeigt, dass sie sich darüber uneins sind, weshalb sie sich auf ein Experiment mit ungewissem Ausgang einlassen: auf die berühmte »Dazwischenkunft eines Dritten« (WV, S. 277).

> Eduard: Die Gründe für und dagegen haben wir wechselweise vorgebracht; es kommt auf den Entschluß an, und da wäre es wirklich das Beste, wir gäben ihn dem Los anheim. Ich weiß, versetzte Charlotte, daß du in zweifelhaften Fällen gerne wettest oder würfelst; bei einer so ernsthaften Sache hingegen würde ich dies für einen Frevel halten. (WV, S. 277 f.) […] Eduard daraufhin: Nimm Ottilien, laß mir den Hauptmann, und in Gottes Namen sei der Versuch gemacht! (WV, S. 282)

Dem Erzähler ist es bewusst, wie komplex die Versuchsanordnung ist, also lässt er die Figuren methodisch vorgehen. Sie beginnen damit, die theoretischen Grundlagen zu diskutieren, die den Modus der Versuchsanordnung bestimmen werden. Exemplarisch geschieht das im vierten Kapitel, das ich hier näher betrachten möchte, um die Grunddispositionen der Wissenskonfigurationen im Roman zu analysieren und die Parallelen zu Foucaults epistemischen Ordnungen zu markieren. Leitend wird hier der Dreischritt: Verwandtschaft, Wahl und Kontingenz sein, der die Wissensordnungen der chemischen Gleichnisrede organisiert und, wie zu zeigen sein wird, in Foucaults Schrift stellvertretend die *epistemen* der Renaissance, der französischen Klassik und der Moderne konstelliert. Zur ersten Epoche merkt Foucault an:

> Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. […][25]

Das Gespräch des Figurenterzetts im Roman setzt mit der Problematisierung des Begriffs der »Verwandtschaften« ein: »Möchtet Ihr mich, versetzte Charlotte […] nur kürzlich belehren, wie es eigentlich hier mit den Verwandtschaften gemeint sei?« (WV, S. 300) Eduard führt daraufhin eine Typologie derselben an.[26] Eine Typologie der fünf exemplarischen Grundfiguren, die das Spiel der Wissensordnungen in der *episteme* der Renaissance organisieren, ist auch in der *Ordnung der Dinge* zu finden.

[25] Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 46.

[26] Zum wissenschaftshistorischen Hintergrund des chemischen Terminus vergleiche die exzellente Studie von Jeremy Adler: »Eine fast magische Anziehungskraft«, a.a.O., S. 32-84.

Die erste Figur ist die der *convenientia*. *Convenient* sind Dinge, die einander verwandt sind und durch den inneren Austausch der Ähnlichkeiten die berühmte »goldene Kette«[27] bilden, die Himmel und Erde vereint. Aus einer Fülle von Möglichkeiten, diese Figur des hermetischen Wissens der Renaissance[28] in Goethes Roman zu erkennen, sei hier das Beispiel der Kapellenrenovierung genannt: »[…] wie in solchen Dingen immer eins zum andern führt, so wurden noch Blumen und Fruchtgehänge beschlossen, welche Himmel und Erde gleichsam zusammenknüpfen sollten. Hier war nun Ottilie ganz in ihrem Felde« (WV, S. 407), denn sie wurde vom Architekten am Kapellengewölbe gleichsam als Himmelskönigin porträtiert.

Der zweite Begriff ist der der *aemulatio* und bezeichnet, dass die Zwillingshaftigkeit der Formen deren Entfernungen aufhebt und eine ursprünglich gegebene, magische Einheit wieder zusammenführt. Referenzort ist hierfür Platons Mythos des Androgynen:[29] Ihn zitiert Eduards Darstellung der symmetrisch entgegengesetzten Kopfschmerzen zwischen ihm und dem »liebenswürdigen Dämchen Ottilie« (WV, S. 311).

Foucaults dritter Begriff ist der der »Analogie«, demnach der Mensch Zentrum der kosmischen Proportionen ist. Hierzu fügt sich Eduards *bonmot*, dass sich der Mensch als »Folie« gern der ganzen Welt unterlege (WV, S. 300). Viertens der Begriff der »Sympathie«: Sie hat die »gefährliche Kraft zu assimilieren, die Dinge zu mischen und in ihrer Individualität verschwinden zu lassen.«[30] Als beispielhaft anzuführen sind hier das gemeinsame Musizieren Eduards und Ottilies und die magische Verwandlung von Ottilies Schrift in die Eduards.

Abschließend nennt Foucault die Figur der »Signatur«, die das sichtbar macht, was in der Tiefe der Dinge verborgen liegt, wenn man die Zeichen richtig zu deuten versteht: Sie findet sich im Roman wieder, wenn Eduard an den Initialen »E« und »O« eines Trinkglases die magische Signatur seiner schicksalhaften Verbindung zu Ottilie erkennt. Selbstredend bleibt es

[27] Arthur O. Lovejoy, Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, Frankfurt a.M. 1993.

[28] Im 8. Buch von *Dichtung und Wahrheit* verweist Goethe auf seine Beschäftigung mit »alchemischen Grundversuchen«. Erwähnt wird hier als Lektüre Wellings *Opus mago cabbalisticum*, Werke von Paracelsus, Basilius Valentinus. Beschrieben werden auch die Experimente in Kirchwegers *Aurea catena Homeri*. Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit, in: ders. Sämtliche Werke, a.a.O., Abt. I, Bd. 14, hrsg. v. Klaus-Detlef Müller, S. 373.

[29] Vgl. hierzu: Waltraud Wiethölter, Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) 56, 1982, S. 1-64.

[30] Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 54.

in Goethes Text nicht bei einer schlichten Affirmation der Ordnung der Ähnlichkeiten, und die Interpretation sollte sich nicht nur darauf beschränken, Parallelen zwischen dem Roman und Foucaults Schrift aufzuzeigen. Die interessantere Frage ist, wie das Wissen um die »Verwandtschaften« mit dem Wissen späterer Ordnungen kombiniert wird und in welcher Weise diese miteinander konfligieren. So soll im Folgenden gezeigt werden, wie die oben genannten Wissensfiguren zunächst durch die Ordnung der Repräsentation in Frage gestellt werden und schließlich dekonstruiert werden. Hierzu sei zunächst auf den Romantitel verwiesen, auf das zusammengesetzte Wort *Wahlverwandtschaften*. Er ist es, der die Modi des Wissens der drei großen Epochen aporetisch verbindet: »Verwandtschaft« steht für die *episteme* der Ähnlichkeit bis 1650 – für die natürliche Korrespondenz zwischen der Sprache und den Dingen. Die »Wahl« steht für die *episteme* des Rationalismus bis 1800, für das Denken der Repräsentation und für die konventionelle Verbindung zwischen Wort und Ding. Das Kompositum *Wahlverwandtschaft* schließlich, das metaphorisch aus dem chemischen in den literarischen Kontext übertragen wird, verbindet die vorhergehenden widersprüchlichen Ordnungen in einer aporetischen Apotheose. Es steht für die Dekonstruktion der Verbindung zwischen den Wörtern und den Dingen.

Doch nun zurück zum Verwandtschaftsexkurs des Figurenterzetts. So beginnt der Hauptmann die Wissensfigur der Verwandtschaft folgendermaßen zu erklären: »An allen Naturwesen, die wir gewahr werden, bemerken wir zuerst, daß sie einen Bezug *auf* sich selbst haben« (WV, S. 301, Hervorhebung AH). Wie das Figurenterzett sich auf das Bekannte verständigt, zeigt die Erwiderung Charlottes: »Lassen Sie mich voreilen […], ob ich treffe, wo Sie hinwollen. Wie jedes *gegen* sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch *gegen* andere ein Verhältnis haben« (WV, S. 302, Hervorhebung AH). An einer unscheinbaren Präposition wird hier die Neuverknüpfung der Ordnung der Dinge und die Ersetzung der alten deutlich: Charlotte tut so, als ob sie das vom Hauptmann Gesagte zusammenfasse. Doch sie markiert einen Unterschied, der poetologisch von Belang ist. Die Naturwesen haben keinen Bezug *auf* sich selbst, es wird nicht die Verwandtschaft signalisiert, sondern sie haben einen Bezug »*gegen* sich selbst und ein Verhältnis *gegen* andere.« (WV, S. 302, Hervorhebung AH). Trotz scheinbarer Eintracht deutet Charlotte auf den Punkt hin, der den Wissensumbruch zwischen der *episteme* der Renaissance und der der Klassik markiert. Denn »schon am Anfang des 17. Jh. ist die Ähnlichkeit nicht mehr die Form des Wissens, sondern eher die Gelegenheit des Irrtums.«[31]

[31] Foucault, Ordnung der Dinge, a. a. O., S. 83.

Nicht mehr die Feststellung der Ähnlichkeit ist wichtig, sondern die Unterscheidung, die Markierung der Differenz. René Descartes hat es treffend beschrieben: »So oft die Menschen irgend eine Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen bemerken, pflegen sie von beiden, mögen diese selbst in gewisser Hinsicht von einander verschieden sein, das auszusagen, was sie nur bei einem als wahr empfunden haben.«[32] Just in diesem Sinne merkt Eduard an: »Die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken.« (WV, S. 303) Die Scheidung der Elemente verweist nicht nur – wie es die Sekundärliteratur mit Recht betont – auf das spätere Schicksal des Figurenquartetts. Ebenso verweist sie auch auf einen neuen Modus der Erkenntnis, auf den epistemologischen Bruch zwischen zwei Wissensordnungen. Für das Denken der Aufklärung ist nicht mehr nur die Feststellung von Analogien, sondern das Prinzip der Unterscheidung wichtig. Diese ermöglicht eine Analyse, die trennscharfe Kategorisierungen[33] einführt, so dass das Wissen taxonomisch[34] geordnet und vollständig systematisiert werden kann.[35] Darauf deutet der Beginn der chemischen Gleichnisrede hin, wenn der Hauptmann Eduard rät:

> […] trenne alles, was eigentlich Geschäft ist, vom Leben. Das Geschäft verlangt Ernst und Strenge, das Leben Willkür […]. Eduard fühlte in diesen Vorschlägen einen leisen Vorwurf. Zwar von Natur nicht unordentlich, konnte er doch niemals dazu kommen, seine Papiere nach Fächern abzuteilen. Das, was er mit andern abzutun hatte, was bloß von

[32] René Descartes, Regeln zur Leitung des Geistes, Hamburg 1959, S. 3.

[33] Dass Goethe sich ausführlich mit Carl von Linnés klassifikatorischem Modell in der Botanik beschäftigt hat, davon zeugen seine morphologischen Schriften, wie z.B. die *Einleitung zur Metamorphose der Pflanzen*: »Vorläufig aber will ich bekennen, daß nach Shakespeare und Spinoza auf mich die größte Wirkung von Linné ausgegangen und zwar gerade durch den Widerstreit zu dem er mich aufforderte.« Johann Wolfgang Goethe, Geschichte meines botanischen Studiums, in ders., Die Schriften zur Naturwissenschaft, im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, hrsg. v. Dorothea Kuhn, 1. Abt. Bd. 9, Morphologische Hefte, Weimar 1954, S. 15-19. Zu Goethes Kritik der Linnéschen Systematisierungsprinzipien vgl. Olaf Breidbach, Goethes Metamorphosenlehre, München 2006.

[34] Zu den Bezügen zwischen Goethes Roman und dem Wissens-Repräsentationsmodell Diderots vgl. Waltraud Wiethölter, Von der Anstalt des Wissens und der Liebe zum eigenen Rock. Goethes *Wahlverwandtschaften*, enzyklopädistisch, in: Brandstetter (Hrsg.), Erzählen und Wissen, a.a.O., S. 65-90.

[35] Auf eine Entsprechung zwischen der *episteme* der Klassik in der Darstellung Foucaults und dem Systematisierungsanspruch des Hauptmanns weist auch Denise Blondeau hin, in: Goethes Naturbegriff in den *Wahlverwandtschaften*, in: Goethe Jahrbuch 114, 1997, S. 35-48. Blondeau verweist auf die Nähe Ottilies zum Gedankengut der Renaissance. Jenseits dessen rekurriert Blondeau nicht mehr auf Foucault, sondern legt seiner Argumentation Lacans Seminar über E.A. Poes *Entwendeter Brief* als Interpretationsfolie zugrunde.

> ihm selbst abhing, es war nicht geschieden; so wie er auch Geschäfte und Beschäftigung, […] nicht genugsam voneinander absonderte. (WV, S. 296)

Doch noch etwas wird deutlich, und damit überschreitet der Roman auch die Grenze der rationalistischen *episteme*:

> Zufälligen, aber immer willkommenen Anlaß zu Unterhaltungen gab Eduards Neigung, der Gesellschaft vorzulesen. Nun waren es andre Gegenstände, die ihn beschäftigten, […] Werke physischen, chemischen Inhalts. […] In früherer Zeit, beim Vorlesen von Gedichten, Erzählungen, war es die natürliche Folge der lebhaften Absicht, die der Vorlesende so gut als der Dichter hat, zu überraschen, Erwartungen zu erregen. […] eines Abends fiel es ihm auf, […], daß Charlotte ihm in das Buch sah. […] Wenn ich Jemand vorlese, ist es denn nicht als wenn ich ihm mündlich etwas vortrüge? […] würde ich mich wohl zu reden bemühen, wenn ein Fensterchen vor meiner Stirn wäre, so daß der, dem ich meine Gedanken einzeln *zuzählen* will, […] immer schon lange vorher wissen könnte, wo es mit mir hinaus wollte? (WV, S. 298 f., Hervorhebung AH)

Die Unterscheidung zwischen »zählen« und »erzählen« ist hier, in Eduards Redeweise, nicht wohl definiert. Dabei sollte das sein, da die wissenschaftlichen Werke, für die er sich in letzter Zeit interessiert, unterschiedliche Register ziehen. Interessanterweise wird aber das Vortragen von Gedichten und Erzählungen mit dem Vorlesen wissenschaftlicher Werke erst parallelisiert, dann im Wort »zuzählen« verschmolzen. So wird eine doppelte Diskrepanz deutlich: die der Formalisierung des Wissens durch die Mathematik und die der Interpretation des Wissens in der Moderne. Denn derjenige, der ins Buch mitschauen würde, würde darin natürlich nicht Eduards Gedanken erblicken, sondern das, was darin steht. Der Hörer möchte auch nicht wissen, wo es mit Eduard hinauswolle, sondern mit dem Text. Doch Eduard neigt dazu, bereits beim Vorlesen zu interpretieren, seine eigene Meinung aufzuführen, statt das Gedruckte »nur« zu lesen und mithin zuzulassen, dass es »an die Stelle [s]eines eigenen Sinnes tritt« (WV, S. 299). Tut er das, so täuscht er die Zuhörer, weil er den Text tilgt, statt ihn zu offenbaren. Seine subjektive Perspektive, nicht das Objektive der Schrift und der mathematischen Formeln stehen für ihn im Vordergrund. So wird der Übergang in die Moderne signalisiert. Im mechanistisch-deterministischen Zeitalter galt die formale Repräsentation der Naturgesetze immer und überall, unabhängig von dem, der sie las. Die *episteme* der Moderne indes charakterisiert sich durch die Historisierung,

Anthropologisierung und Perspektivierung des Wissens. Es ist nicht mehr wichtig, ob sich Dinge und Worte untereinander ähneln oder wie sie sich unterscheiden und wie sie repräsentiert werden können. Viel wichtiger ist es, von welchem historischen Standort aus die Zeichen mit den Dingen verknüpft werden und von welchem individuellen Standpunkt die Repräsentation geleistet wird. Mit der Durchsetzung des perspektivischen Erkenntnismodus wird die klare Trennung zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Erkenntnis nicht mehr voraussetzungslos möglich sein.[36] Das illustriert die chemische Gleichnisrede. Denn zunächst sprechen Charlotte und Eduard über die Anlage des Experiments. Sodann kommt der Hauptmann hinzu, der im Grunde ein Teil der Versuchsanordnung ist und dennoch über deren theoretische Grundlagen besser Bescheid weiß.

> Beschreiben Sie mir einen solchen Fall, sagte Charlotte. […] Der Hauptmann erwiderte: Man muß diese totscheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen, *mit Teilnahme schauen*, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten: dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen. (WV, S. 305 f., Hervorhebung AH)

Die Worte des Hauptmanns »mit Teilnahme schauen« widersprechen dem Charakter des Experiments. Der Beobachter in einer Experimentalanordnung zeichnet sich dadurch aus, dass er eine klare Scheidelinie zwischen sich und dem zu beobachtenden Objekt der Erkenntnis zieht. Teilnehmende Beobachtung ist für die *episteme* der Klassik geradezu ein Garant dafür, dass ein Experiment misslingt. In der *episteme* der Moderne jedoch wird sie umgekehrt zur Voraussetzung für die Möglichkeit der Erkenntnis werden. Charlotte spricht sodann noch eine weitere Ebene an: Die Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache sowie die Notwendigkeit, die begriffliche Präzision der letzteren zu reflektieren: »Aber der Mensch ist doch um so manche Stufe über jene Elemente erhöht, und wenn er hier mit den schönen Worten Wahl und Wahlverwandtschaft etwas freigebig gewesen; so tut er wohl, wieder in sich selbst zurückzukehren und den Wert solcher Ausdrücke […] recht zu bedenken.« (WV, S. 305) Charlotte

[36] Zu Goethes wissenschaftlicher Methode und zum Essay *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, vgl. Holger Helbig: Naturgemäße Ordnung. Darstellung und Methode in Goethes Lehre von den Farben, Köln 2004, S. 327-358.

setzt sich auf der Metaebene mit der Wissenschaftssprache auseinander und merkt an, dass die anthropomorphisierende Metaphorik als wissenschaftliche Terminologie problematisch ist. Das Zeichen galt noch in der Renaissance als die »Signatur der Dinge«, dessen Geheimnis sich den Eingeweihten offenbarte. Im Zeitalter der Klassik wird die Sprache durch die Unterscheidung zwischen Zeichen und Bezeichnetem definiert. Die Sprache wird somit zum Instrument der Erkenntnis.[37] In der *episteme* der Moderne fungiert sie nicht mehr als Erkenntnisinstrument, sondern – das wird durch Charlottes Worte deutlich – sie wird selbst zum Objekt der Analyse.[38] Die Perspektivierung der Erkenntnis und die Selbstreflexion der Sprache, die für die Moderne charakteristisch sind, heben die Wissensordnungen der Ähnlichkeit und der Repräsentation auf. So beklagen die Figuren wiederholt, dass der Begriff der »Wahlverwandtschaft« ein Kunstwort sei. Gerechtfertigt ist dieses Kunstwort nur, indem es die Aporie benennt. Exakt ist es insofern auch, als es die Ratlosigkeit gegenüber dem Objekt der Erkenntnis präzise ausdrückt. In dem Moment, in dem die Sprache einerseits zum wissenschaftlichen Objekt der Analyse wird, zieht sie sich andererseits auch auf das selbstreflexive Terrain der autonomen Literatur zurück. Sodann übernimmt die Mathematik dank ihrer Präzision die Funktion eines Instruments der Erkenntnis. Darauf weist auch der weitere Dialog der Figuren hin, indem sie das Ungenügen der Sprache thematisieren und zum nächsten Schritt übergehen: Ihre Verhältnisse zu formalisieren, indem sie diese auf Buchstaben reduzieren.

> Ich leugne nicht, sagte Eduard, daß die seltsamen Kunstwörter demjenigen, der nicht durch sinnliches Anschauen, durch Begriffe mit ihnen versöhnt ist, beschwerlich, ja lächerlich werden müssen. Doch könnten wir leicht mit Buchstaben einstweilen das Verhältnis ausdrücken, wovon hier die Rede war. (WV, S. 306)

Durch diese scheinbare Formalisierung versuchen die Figuren sich mehrerer Probleme zu entledigen: Von der Empirie hat man sich verabschiedet, da man festgestellt hat, dass objektive Beobachtung nicht möglich ist und dass die teilnehmende Beobachtung keine adäquate Methode der empirischen Erkenntnis ist. Doch auch der Modus der Abstraktion gelingt nicht. Die Figuren bleiben auf halber Strecke stehen. Denn die Formalisierung führt über die Abstraktion auf einfache Symbole hinaus zur Mathematik. Dafür bräuchte man nicht nur Buchstaben, sondern auch mathematische Symbole, Deduktionsregeln und Axiome. Doch diese würden keinen

[37] Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 120.
[38] Ebd.

Interpretationsspielraum mehr zulassen. Auf diesen aber, das sah man am Beispiel Eduards, wollen die Figuren nicht verzichten. Zuviel davon wollen sie wiederum aber auch nicht, haben sie doch gerade eben festgestellt, dass gleichzeitig auf der naturwissenschaftlichen, gesellschaftlichen, psychologisch-emotionalen Ebene gesprochen wird, ohne diese sachlich genau voneinander unterscheiden zu können. Sodann resümiert der Hauptmann: »Wenn sie glauben, daß es nicht pedantisch aussieht, so kann ich wohl in der Zeichensprache *mich kürzlich zusammenfassen.*« (WV, S. 306, Hervorhebung AH) Dieses Resümee überblendet zwei mögliche Formeln: »Ich fasse *den Sachverhalt* kurz zusammen« oder »Ich fasse *mich* kurz«. »In der Zeichensprache mich kürzlich zusammenfassen« heißt, den eigenen Status als beobachteter Teilnehmer des Experiments zuzugeben. Es spricht zugleich über die Unmöglichkeit der Scheidung zwischen Objekt- und Metasprache, weil das Subjekt der Reflexion zum Objekt geworden ist, das diese Unterscheidung nicht mehr durchführen kann. Aber es spricht – nach Luhmann[39] – auch darüber, wie Literatur diese Probleme aufzeigen kann, indem sie den Leser zum Beobachter zweiter Ordnung erhebt, der all das beobachtet und unterscheidet, was die Figuren als Beobachter, die sich mitten im Experiment befinden, nicht beobachten können. Womit auch deutlich wird, dass die Unterscheidung unterschiedlicher Beobachtungsebenen nicht nur einfach eine wissenschaftstheoretische Spitzfindigkeit ist, sondern die Grundlage der Experimentalanordnung des Romans.

Eduard spricht über die Elemente und ihre Verwandtschaftsbeziehungen und über die direkte Beobachtung des Phänomens. Der Hauptmann erwähnt, dass das Phänomen nicht mehr beobachtet werden kann (weder die Sinne reichten hierzu aus, noch der Verstand!). Er problematisiert die empirischen und rationalen Bedingungen der Möglichkeit der Beobachtung. Charlotte beobachtet die metasprachliche Beschreibungsebene und merkt an, dass nicht nur die Beobachtungsmöglichkeiten mangelhaft sind, sondern dass auch die Möglichkeit der sprachlichen Darstellung der Beobachtungsergebnisse nicht mehr selbstverständlich ist. Im Grunde beobachtet sie bereits, wie Forscher die Phänomene beobachtet und beschrieben haben.

Es soll nun kurz zusammengefasst werden, wie das Wissen um die Wissensordnungen und die verschiedenen Beobachtungsparadigmen in den drei diskutierten Epochen zueinander im Verhältnis stehen: In der *episteme* der Renaissance wird zwischen Naturbeobachtung und Gelesenem nicht differenziert. »Die für uns so evidente Trennung zwischen dem, was

[39] Niklas Luhmann, Ausdifferenzierung der Kunst, in: ders., Schriften zu Kunst und Literatur, Frankfurt a.M. 2008, S. 401-415, hier S. 413.

wir sehen, und dem, was die anderen beobachtet und überliefert haben, […] die große Dreiteilung […] zwischen der Beobachtung, dem Dokument und der Fabel, existierte nicht.«[40] Foucault zufolge handelt es sich »um die Nichtunterscheidung zwischen dem Gesehenen und dem Gelesenen, zwischen dem Beobachteten und dem Berichteten, also um die Konstitution einer einzigen und glatten Schicht, auf der der Blick und die Sprache sich unendlich oft kreuzen.«[41] In der Klassik ist die präzise Unterscheidung von Subjekt und Objekt der Beobachtung von größter Bedeutung. Es werden technisch apparative Hilfestellungen konstruiert, um die Beobachtung zu objektivieren. Ab 1800 werden die Wechselwirkungen zwischen Beobachter und Beobachtetem immer wichtiger. Zudem wird die Beobachtung zweiter Ordnung entscheidend für die Darstellung der Wissensgewinnung.[42] Aus der Perspektive der Darstellungsweisen zeichnet sich die Umstellung im Wissenschaftssystem um 1800 durch die Verabschiedung nicht hinterfragbarer Autoritäten und durch die mediale Umstellung auf das Publikationswesen aus.[43] Es kommt in der Wissenschafts-community nicht mehr nur auf die Forschungsergebnisse an, sondern auch auf die Form ihrer Darstellung: Bei der Beobachtung der Phänomene sind die Forscher Beobachter erster Ordnung, die Darstellung ihrer Ergebnisse müssen sie jedoch in einem wissenschaftlichen Kontext situieren. Sie schreiben sich in die Forschungsgeschichte ein, indem sie zeigen, dass sie beobachtet haben, wie andere Forscher beobachteten.

Und im Medium der Fiktion? Die Figuren der *Wahlverwandtschaften* können ohne das chemische Kabinett kaum die Rolle der Beobachter erster Ordnung spielen. Eduard beschäftigt sich mit naturwissenschaftlichen Abhandlungen, das heißt, er beobachtet, was andere beobachtet haben. Er wehrt den fremden Blick Charlottes ab, die, den Text sehend, die Weise beobachten könnte, wie Eduard ihn beobachtet, und eine unterscheidende Differenz zwischen der wissenschaftlichen Publikation und seiner Beobachtung derselben einführen könnte. Dass Eduard das verweigert, kann wiederum vom Leser beobachtet und interpretiert werden. Und dennoch führen die Figuren ein formales Buchstabensystem ein, das, obwohl wissenschaftlich grundiert, nicht darüber hinwegtäuscht, dass die gesamte Versuchsanordnung zu nichts anderem dient als zur gegenseitigen Beobachtung, um letztendlich die Kontingenz der Verbindungen der Figuren untereinander zu demonstrieren. Das, was die Figuren verweigern, ver-

[40] Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 170.

[41] Ebd. S. 71.

[42] Vgl. Niklas Luhmann, Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft, in: Beobachtungen der Moderne, Opladen 1992, S. 93 – 128, hier S. 119 f.

[43] Ebd.

mutlich, weil sie sich selbst als eigenständige Beobachtungs- beziehungsweise Deutungsautoritäten nicht desavouieren lassen wollen, wird aber durch das narrative Verfahren der Rahmung im Roman inszeniert.

Dass die Unterscheidung existiert und die Beobachtung zweiter Ordnung als Verfahren bereits etabliert ist, zeigt der Roman durch die doppelte narrative Rahmung der chemischen Gleichnisrede vor Beginn durch die »Nachschrift der Vorsteherin« (WV, S. 293), gefolgt von der »Beilage des Gehülfen« (WV, S. 294 f.) und am Ende durch den »Brief der Vorsteherin« (WV, S. 307) und den »Brief des Gehülfen« (WV, S. 309). Sie schreiben über die gleiche Person, deuten deren Charakter aber höchst unterschiedlich. »Unsre vortreffliche Vorsteherin läßt mich gewöhnlich die Briefe lesen, in welchen sie Beobachtungen über ihre Zöglinge den Eltern […] mitteilt. Diejenigen, die an Ew. Gnaden gerichtet sind, lese ich immer mit doppelter Aufmerksamkeit, mit doppeltem Vergnügen: […]« (WV, S. 294) Der Gehülfe liest zunächst den Brief der Vorsteherin, beobachtet also, wie sie wiederum Ottilie beobachtet und gibt dann die Ergebnisse der eigenen Beurteilung Ottilies preis und damit auch sein Urteil über das Beobachtungsurteil der Vorsteherin. Die Briefe markieren somit die Differenz der Beurteilung und lenken die Aufmerksamkeit des Lesers weniger auf den Beobachteten als auf die Beobachtenden und ihre pädagogischen Konzeptionen. An den Briefen wird deutlich, dass das Erziehungssystem bereits auf die Beobachtung zweiter Ordnung umgestellt wurde. Durch die doppelte Beobachtung der Vorsteherin und des Gehülfen, besonders durch die Ausführungen des Letzteren, wird deutlich, dass das zu erziehende Kind nicht mehr als »Naturphänomen« betrachtet wird, dem fertige pädagogische Konzepte »aufzupfropfen« sind, sondern es wird nun »das Beobachten des Kindes beobachtet«, um daraus Konsequenzen abzuleiten für eine individuelle pädagogische Begleitung, die von den Entwicklungsmöglichkeiten des Zöglings ausgehen.[44]

Die Briefe sind auch für das Figurenterzett der *Wahlverwandtschaften* Anschauungsobjekte der Beobachtung zweiter Ordnung. Denn auch Eduard, Charlotte und der Hauptmann beobachten die Weisen, wie die beiden Erziehungsinstanzen Ottilie beobachten und beurteilen. Indem die Figuren diese Briefe lesen, illustrieren sie selbst performativ, was Literatur leistet: die Beobachtung auf zweiter Stufe, die Beobachtung der Beobachtung. So werden die Möglichkeitsbedingungen der Beobachtung metanarrativ illustriert. Denn durch die Rahmung per Korrespondenz werden auch die Hauptthesen der Diskussion der chemischen Gleichnisrede subvertiert: die Illusion, dass die gemeinsame Beobachtung Objektivität

[44] Vgl. Luhmann, Kontingenz als Eigenwert, a.a.O., S. 124.

gewährleistet, dass die ausführliche Erörterung der Problematik dazu beiträgt, Zusammenhänge aufzuklären und Missverständnisse zu beseitigen. Dieses Prozedere setzt sich im weiteren Verlauf des Romans fort, denn Charlotte selbst wird die Briefe des Gehülfen und der Vorsteherin später zu Rate ziehen, um den Charakter Ottilies zu beurteilen, obwohl sie diese vor ihren Augen agieren sieht: »Charlotte nahm indes die älteren Papiere wieder vor, die sich auf Ottilien bezogen, um sich in Erinnerung zu bringen, was die Vorsteherin, was der Gehülfe über das gute Kind geurteilt, um es mit ihrer Persönlichkeit selbst zu vergleichen.« (WV, S. 313)

Wie der Roman die intratextuellen Spiegelungen als selbstreflexive Beobachtungen vollzieht, das soll im Folgenden an der Szene der Grundsteinlegung gezeigt werden: Sie nimmt, spiegelreflexiv, Wissensordnungen, die in der chemischen Gleichnisrede angeführt werden, auf, um Differenzkonstellationen zu konstituieren und die Wissensordnungen zu dekonstruieren. Das ist am Beispiel der Ordnung der Verwandtschaft zu zeigen. Eines der wichtigsten Projekte des Wahlverwandtschaftsquartetts ist die Errichtung eines Lustschlösschens als Pendant zur aristokratischen Schlossresidenz. Nachdem das Gut vermessen und kartographiert worden ist, wird der Baubeginn durch das Ritual der Grundsteinlegung zelebriert. Der Festzug zur Grundsteinlegung folgt der ikonographischen Darstellung der an antiken Vorbildern orientierten *trionfi*[45] der Renaissance. Zu deren Ritus gehört die Rede eines Orators, aus der jetzt ausführlich zitieren werden soll, um die Bezüge zur chemischen Gleichnisrede herauszustellen. »Drei Dinge sind bei einem Gebäude zu beobachten: daß es am rechten Fleck stehe, daß es wohl gegründet, daß es vollkommen ausgeführt sei. Das erste ist eigentlich die Sache des Bauherrn; […] Eduard und Ottilie wagten nicht, bei diesen Worten einander anzusehen.« (WV, S. 331) Den Ort der Grundsteinlegung hatte nicht der Bauherr ausgesucht, sondern Ottilie.

> Diesen Grundstein, […] könnten wir ohne weiteres niederlegen; […] Aber auch hier soll es am Kalk, am Bindungsmittel nicht fehlen; denn so wie Menschen, die einander von Natur geneigt sind, noch besser zusammenhalten, wenn das Gesetz sie verkittet, so werden auch Steine, deren Form schon zusammenpaßt, noch besser durch diese bindenden Kräfte vereinigt; Er überreichte […] seine Kelle Charlotten, welche damit Kalk unter den Stein warf […] worauf denn Charlotten […] sogleich der Hammer gereicht wurde, um durch ein dreimaliges Pochen die Verbindung des Steins mit dem Grunde ausdrücklich zu segnen. (WV, S. 331 f.)

[45] Vgl. den Kommentar Waltraud Wiethölters in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags, a.a.O., S. 1032 f.

Bezeichnend ist, dass Charlotte ausgerechnet den Kalk als Bindemittel verwendet, der in der chemischen Gleichnisrede der Ausgangsstoff der Scheidung war.

> […] was wir Kalkstein nennen, ist […] Kalkerde […]. Bringt man ein Stück in Schwefelsäure, so ergreift diese den Kalk und erscheint mit ihm als Gips; […] Hier ist eine Trennung, eine neue Zusammensetzung entstanden und man glaubt sich nunmehr berechtigt, sogar das Wort Wahlverwandtschaft anzuwenden […]. Es fehlt nicht viel, sagte Charlotte, so sieht man in diesen einfachen Formen die Menschen, die man gekannt hat; besonders aber erinnert man sich dabei der Sozietäten, in denen man lebte […]. Und doch, versetzte Eduard, wie diese durch Sitten und Gesetze vereinbar sind, so gibt es auch in unserer chemischen Welt Mittelglieder, dasjenige zu verbinden, was sich einander abweist. (WV, S. 302 ff.)

Der programmatische Widerspruch zwischen dem Hauptmann und Charlotte, auf den wir zu Beginn hingewiesen haben, wird auch hier manifest. Der Hauptmann begann: »Wie jedes Element einen Bezug auf sich selbst hat.« Charlotte fasste zusammen: »Wie jedes Element gegen sich selbst einen Bezug hat und gegen andere ein Verhältnis hat.« (WV, S. 302) Der Widerspruch spiegelt sich hier in der Funktion der Sitten und Gesetze als Kohäsionskräfte für die Gesellschaft. Wie diese in der Gesellschaft das zusammenhalten, was zueinander passt, so soll auch der Kalkstein dafür verwendet werden, den Grundstein mit der Erde zu verbinden. Doch war der Kalkstein in der chemischen Gleichnisrede ein Scheideelement, somit für die Funktion ungeeignet, die ihm wenige Seiten später zugeschrieben wird. Und die Funktion der Gesetze im neunten Kapitel ist, das, was zueinander passt, langfristig zu stabilisieren. Auch dem wird bereits in der chemischen Gleichnisrede widersprochen. Das rekombinierende Wieder-Lesen zeigt, dass für Eduard Sitten und Gesetze wie chemische Mittelglieder dazu da waren, dasjenige zu verbinden, was einander abweist. Mehr als das: Eduard verweist dort im Grunde schon auf seine spätere Situation im Roman, in der sowohl die Ehe als auch sein Sohn als Bindeglieder fungieren sollen und dennoch von ihm selbst nur als Zwangs- und Verpflichtungsanstalten empfunden werden, die die Verwirklichung der eigenen Wünsche verhindern. Doch auch in dieser Sache blickt der Roman voraus, indem der Festredner das Ritual weiter ausführt:

> Hier […] soll verschiedenes eingesenkt werden, zum Zeugnis für eine entfernte Nachwelt. […] Ottilie zauderte, bis Eduard sie […] aus der Betrachtung […] der beigesteuerten […] Dinge herausriß. Sie löste dar-

> auf die goldne Kette vom Halse, an der das Bild ihres Vaters gehangen hatte, und legte sie […] hin, worauf Eduard mit […] Hast veranstaltete, daß der wohlgefugte Deckel sogleich aufgestürzt und eingekittet wurde. (WV, S. 332 f.)

Indem Eduard und Ottilie die Kette in die Baugrube werfen, sorgen sie dafür, dass die Werte und die Bedeutsamkeit der symbolischen Ordnung, die die Grundsteinlegung legitimiert, buchstäblich begraben werden. So weisen die Gesten Charlottes und Eduards, die den Anfang und das Ende der Performanz des Rituals markieren, genau in entgegengesetzte Richtungen: Charlottes Versuch, die Stabilisierung der Ordnung durch Kalkstein als Bindemittel zu bekräftigen, folgt Eduards Versuch, diese Ordnung definitiv zu begraben. Doch liest man, dass Ottilies goldene Kette als das Hauptsymbol der Hermetik[46] gelesen werden kann, die wohlbekannte *catena aurea*, so versteht man, dass Eduard und Ottilie in ihrer Komplizenschaft auch genau das Symbol der epistemischen Ordnung begraben, die ihre Verbindung legitimiert, die der Verwandtschaft. Was sie begraben, untergräbt die Legitimität ihrer Verbindung der Seelenverwandtschaft. Laut Foucault wird diese *episteme* der Ähnlichkeit und Verwandtschaft durch fünf Weisen von Verbindungen charakterisiert: *convenientia*, *aemulatio*, Analogie, Sympathie und Signatur. Jede dieser Ordnungsverbindungen wird durch gewisse Szenen im Roman symbolisch dargestellt: gemeinsames Musizieren, Handschrift und Vertrag, symmetrisch einander ergänzende Kopfschmerzen, magische Anziehungskraft. Als letztes Zeichen nennt Foucault die Signatur. Und ausgerechnet nach der Grundsteinlegung, ereignet sich die Szene, in der ein Glas geworfen wird, das zerschellen und somit das künftige Glück der Bauherren markieren soll (WV, S. 334). Auf dem Glas sind die Buchstaben »E« und »O« eingraviert, die Eduard von nun an als Zeichen der magischen Verbindung zwischen sich und Ottilie sieht. Bekannt ist aber auch, dass Eduard selbst einmal Otto geheißen hatte. Das ist der Name, den ihm sein Vater gab und den er dann ablegte. So wird deutlich, dass die festgestellte Verwandtschaft / Analogie uneindeutig ist, dass der Signifikant auf mehrere Signifikate zugleich hinweist, die eindeutige Repräsentation des Zeichens durch das Bezeichnete nicht mehr möglich ist; vielmehr kommt es auf die Interpretation des Individuums an. Somit wird aber auch die Grenze dieser Ordnung markiert: Ähnlichkeit und Verwandtschaft zeigen stets auf das Gleiche, auf die ewige Verdoppelung des Einen. Hier wird deutlich, dass es nicht mehr um die

[46] Vgl. den Kommentar Wiethölters in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags, a.a.O., S. 1033.

Verwandtschaft der Dinge untereinander geht, sondern dass der Mensch die Verwandtschaften nur noch in Bezug auf sich selbst sieht. Und da er von sich selbst nicht abstrahieren kann, geht es auch nicht mehr, wie in der Zeichenordnung der Klassik, um die reine, objektive Repräsentation des Bezeichneten durch das Zeichen, sondern es geht für Eduard nur noch um die Projektion und die Repräsentation seines Selbst.

Alle vorher erwähnten Verwandtschaftszeichen können und wurden so gegen den Strich gelesen: Durch das gemeinsame Musizieren passt sich Ottilie Eduards Stil an; so wird das Musikstück entstellt. Eduard duldet Ottilie als Mitleserin, weil sie sich der Logik seiner Lektüre qua Interpretation anschließen würde. Auch diese – oft interpretierte – Szene der lesenden Liebenden[47] kann aus der Perspektive des Beobachtungsparadigmas gedeutet werden. Dreimal wird sie dargestellt: Beim ersten Mal beobachtet der Leser den Anspruch Eduards, die Hoheit über die Deutung und performative Aufführung der Lektüre zu behalten, ohne das Zutun Charlottes (WV, S. 299). In der zweiten Szene beobachten Charlotte und der Hauptmann, dass sich mit Ottilie und Eduard ein lesendes Liebesduett herausbildet (WV, S. 328), bei der dritten Szene merkt der Erzähler an, dass Eduard ohne Ottilies begleitenden aufmerksamen Blick kaum mehr fähig ist, selbst zu lesen (WV, S. 517). Doch die Übereinstimmung der Lesarten subvertiert den Reichtum des Textes, der nur durch divergierende Interpretationen am Leben erhalten wird. Die Schriftstile Eduards und Ottilies, die zueinander in der Unterschrift finden, löschen sowohl die Handschrift als auch die Individualität des Einzelnen aus. Und die Initialen des Wahlverwandtschaftsquartetts können zum Akronym ECHO konfiguriert werden, als Pendant zum von Eduard erwähnten Narziss.[48]

> Nun arbeitet meine Phantasie durch, was Ottilie tun sollte, sich mir zu nähern. Ich schreibe süße, zutrauliche Briefe in ihrem Namen an mich, ich antworte ihr und verwahre die Blätter zusammen. […] Und so mischt sich ihr Bild in jeden meiner Träume. Alles, was mir mit ihr begegnet, schiebt sich durch- und übereinander. Bald unterschreiben wir einen Kontrakt; da ist ihre Hand und die meinige, ihr Name und der meinige; beide löschen einander aus, beide verschlingen sich. (WV, S. 387)

[47] Vgl. den Kommentar Waltraud Wiethölters in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags, a.a.O., S. 987.

[48] Vgl. Heinz Schlaffer, Namen und Buchstaben in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7, 1972, S. 84-102. Vgl. hierzu auch: Waltraud Wiethölter: Legenden. Zur Mythologie von Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: DVjS 56, 1982, S. 1-64.

Der Text verweist zudem darauf, dass die Vergrabung der patriarchalen Ordnung nicht funktionieren wird, und dass das, was hier vergraben wird, wieder zum Vorschein kommen wird, zum Beispiel in der Gestalt Ottos. Auch dies wird im Ritual der Grundsteinlegung vorweggenommen, indem der Redner darauf hinweist, dass:

> jeder, der eine Übeltat begangen, fürchten muß, daß sie […] ans Licht kommen werde. […] Allein indem wir hier […] einen Schatz vergraben, so denken wir uns eine Möglichkeit, daß dieser festversiegelte Deckel wieder aufgehoben werden könne, welches nicht anders geschehen dürfte, als wenn das alles wieder zerstört wäre, was wir noch nicht einmal aufgeführt haben. (WV, S. 332 f.)

Es geht um die Festigung, Untergrabung, Aushöhlung von Ordnungen, die hier schon vorweggenommen wird. Das ist ein Baudetail und ein poetologisches Detail zugleich, es ist die Ordnung der Welt und das, was das literarische Werk zusammen hält.[49] Hier wird die Machart des Romans metanarrativ reflektiert und der Leser wird mit der »Paradoxie konfrontiert, schon zu wissen, was er noch nicht weiß«.[50] Denn die Analepse des jungen Gesellen weist auf den proleptisch-prophetischen Charakter der chemischen Gleichnisrede zurück und zugleich auf den Fortgang des Romans: »Aber eben, damit dieses aufgeführt werde, zurück mit den Gedanken aus der Zukunft, Zurück ins Gegenwärtige.« (WV, S. 334) Eine Leseanweisung beim Bau? Das Verb »aufgeführt« irritiert: Es passt nicht in den Kontext eines Bauvorgangs. Es passt auch nicht in den Kontext der Rede und wendet sich auch nicht an die Anwesenden. An wen dann? An den Leser, und zwar nicht an den Erstleser, der diesen Satz wohl achtlos übergehen wird, sondern an den rekombinierenden Wieder-, Zweit- und Gegen-den-Strich-Leser, der ihn als Vorausdeutung auf die Experimentalanordnung tragisch scheiternder Figuren lesen kann, die der Roman vorführen wird. Und es ist ein kühner Gedanke, der das Schaudern mit einbezieht: Der Graben der Grundsteinlegung als Zeichen des Eheaufbruches, das darin gelegte Medaillon Ottilies und das Begraben des Vaterbildes, ihre komplizenhafte Geste, die sie mit Eduard verbindet, verweisen tragischerweise auf das spätere gemeinsame Grab Eduards und Ottilies,

[49] Bereits Thomas Mann merkte an: »Wirklich sind die *Wahlverwandtschaften* geistige Konstruktion in einem Grade, wie man ihn bei Goethe, dem Sohn der Natur, nicht leicht zum zweitenmal findet.« Thomas Mann, Zu Goethes *Wahlverwandtschaften* (1925), abgedruckt in: Ewald Rösch (Hrsg.), Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften*, Darmstadt 1975, S. 152.

[50] Niklas Luhmann, Lesen lernen, in: ders., Schriften zur Kunst und Literatur, hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt a. M. 2008, S. 9.

der sich auch über den Tod hinaus Liebenden. Die Liebe, grundiert durch die täuschende Verwandtschaftsordnung, ist, angesichts des Verlusts der Legitimität dieser Ordnung, nur jenseits der Todesschwelle denkbar.[51] Die berühmte Formel der magischen Anziehungskraft, die als geflügeltes Wort die Liebe zwischen Eduard und Ottilie im kulturellen Gedächtnis tradiert, sollte genauer gelesen werden, denn es heißt: »Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft *gegeneinander* aus« (WV, S. 516, Hervorhebung AH).

Der Vorbote des Todes dieses Liebespaares ist dasjenige Wesen, das durch seine phänotypische Ähnlichkeit Gemeinsamkeit stiften sollte und aufgrund der sittlichen Gesetze die Trennung einfordert: Otto. In der Szene des doppelten Ehebruchs der Phantasie, in der ironischerweise der Eheschwur durch den Ehevollzug gebrochen wird, fallen Ähnlichkeit und Seelenverwandtschaft mit der wechselseitigen Projektion und imaginären Repräsentation der Figuren der Geliebten ineinander. Diese überkreuzten Ähnlichkeiten konkretisieren sich in der Gestalt Ottos. Der Name verbindet das Gesamtpersonal des Romans, das wurde schon von H. Schlaffer[52] gedeutet: Charlotte, Ottilie, Eduard-Otto, Hauptmann-Otto. Der Name Otto konnte von Eduard abgelegt werden, er konnte sich bewusst dafür entscheiden, er hatte die Wahl.[53] Doch so wie Eduard Ottilie überredet, das Medaillon mit dem Foto des Vaters zu begraben und somit die Ordnung des Patriarchats zu untergraben, verzichtet er auch darauf, seine väterliche Pflicht ernst zu nehmen und dem Kind einen Namen zu geben. So wird dem Kind der unterdrückte Name durch Mittler aufgezwungen. Der Name ist Zeugnis der kollektiven Imagination des Wahlverwandtschaftsquartetts. Er offenbart das Geheimnis seiner Aporie, welche die Existenz des Bezeichneten zur Auslöschung verdammt.[54] So kehren sich die Verwandtschaftsbeziehungen in ihr Gegenteil um und all das, was Nähe suggerieren und eine magisch legitimierte Lebensbeziehung garantieren sollte, stellt sich als eminente Trennung heraus. Die paradigmatische Gegenüberstellung der Präpositionen »*auf* sich selbst«/»*gegen* andere« als

[51] Vgl. hier die Einsicht Walter Benjamins: »Es ist das Bauopfer, das bei der Einweihung des Hauses zurückgewiesen wird, das Ottiliens Sterbehaus ist.« Walter Benjamin, Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: ders. Gesammelte Schriften, Band I. 1, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, S. 126-201, hier S. 136.

[52] Heinz Schlaffer, Namen und Buchstaben, a. a. O.

[53] Vgl. zum Namenswechsel Eduards auch: Norbert Oellers, Warum eigentlich Eduard? Zur Namensgebung in Goethes *Wahlverwandtschaften*, in: Dorothea Kuhn / Bernhard Zeller (Hrsg.), Genio huius loci, Wien 1982, S. 215-234, hier S. 222 f.

[54] Vgl. den Kommentar Wiethölters in der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags, a. a. O.

Zeichen für die Verwandtschaft, die, in ihr Gegenteil gewendet, als zugleich trennend und verbindend gedeutet werden kann, kommt in der Wiedererkennungsszene zum Vorschein. Eduard erblickt Otto zum ersten Mal und staunt:

> Großer Gott! ruft er aus, […] Ist dies nicht die Bildung des Majors? Solch ein Gleichen habe ich nie gesehen: […] es trennt mich von meiner Gattin und meine Gattin von mir, wie es uns hätte verbinden sollen. (WV, S. 492) […] Der Major trat herein; […] und bei dem dunklen Schein einer Kerze erblickte er, nicht ohne geheimes Grausen, sein erstarrtes Ebenbild. (WV, S. 496)

Ich fasse zusammen: Die Renaissance-Ordnungsfigur der *convenientia* wird in Goethes Text desavouiert durch den Riss der goldenen Kette und durch ihre Begrabung in die Baugrube. Die Figur der Ähnlichkeit und Verwandtschaft wird zudem dadurch desavouiert, dass sich herausstellt, dass nur die Perspektive des Einzelnen entscheidend ist, so wie zum Beispiel Eduard Ähnlichkeit stets auf sich selbst rückprojiziert. Die Ordnungsfigur der *aemulatio*, der gegenseitigen Projektion im Mikro- und Makrokosmos, der Vermählung des Heiligen mit dem Sinnlichen, für die wir als Beispiel das Portrait Ottilies am Kapellenhimmel genannt haben, kehrt sich in ihr Gegenteil um, indem sich das gemalte Portrait in der Leiche Ottilies spiegelt, die darunter aufgebahrt wird. Die Ordnung der Repräsentation, der Symmetrie zwischen Zeichen und Bezeichnetem, wird desavouiert durch Charlottes Neuanordnung der Grabsteine am Friedhof.[55] Sie setzt ihre persönlichen ästhetischen Gesichtspunkte gegen die Ordnung der Repräsentation der Grabmonumente als Gedächtnisorte. Dies wird am Anfang des Romans angedeutet: »Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien, auf dem das Auge und die Einbildungskraft gern verweilte.« (WV, S. 283) Im ersten Abschnitt des zweiten Romanteils wird dies erneut aufgegriffen. Doch nun werden die ästhetischen Kriterien aus einer anderen Perspektive in Frage gestellt:

> Wir erinnern uns jener Veränderung, welche Charlotte mit dem Kirchhofe vorgenommen hatte. […] Allein […] hatten schon manche Gemeindeglieder früher gemißbilligt, daß man die Bezeichnung der Stelle,

[55] Über die Friedhofsgrabanordnung und ihre Bedeutung für die Bindung an Herkunft und Tradition siehe die Anmerkung Walter Benjamins: »Keine bündigere Lösung vom Herkommen ist denkbar, als die von den Gräbern der Ahnen vollzogene, die im Sinne nicht nur des Mythos sondern der Religion den Boden unter den Füßen der Lebenden gründen.« Walter Benjamin, Goethes *Wahlverwandtschaften*, a.a.O., S. 132.

> wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht: denn die wohlerhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht, wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an. (WV, S. 395) Die Sache ist nicht von […] Bedeutung, versetzte Charlotte. […] Ihre Argumente haben mich nicht überzeugt. Das reine Gefühl einer […] allgemeinen Gleichheit […] nach dem Tode, scheint mir beruhigender als dieses […] starre Fortsetzen unserer […] Anhänglichkeiten und Lebensverhältnisse. (WV, S. 397)

Dieser nach eigenen Gesichtspunkten hergestellten Ordnung zum Preis der Zerstörung der alten, wird Charlotte bei der Anordnung der Grabstätten Eduards und Ottilies widersprechen müssen. C*onvenientia*, die Ähnlichkeit des Ortes, die notwendige Nähe als Zeichen der Verwandtschaft, wird noch in den letzten Szenen des Romans invoziert: die magische Anziehungskraft, die zwischen Eduard und Ottilie waltete, jede Entfernung aufhob und sie in jedem Raum stets zueinander trieb. Diese räumliche Verwandtschaftsfigur im Zeichen der Liebe wird am Ende unter umgekehrten Vorzeichen verewigt, im Bild der zwei Särge der Protagonisten in der Kapelle, als Zeichen einer Ordnung, über die Charlotte gegen ihre eigene Überzeugung verfügt.

> Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, daß Niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. […] So ruhen die Liebenden neben einander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen. (WV, S. 529)

Im zweiten Teil des Romans werden ähnliche Spiegelungsverfahren eingesetzt. So lässt sich am literarischen Text zeigen, wie mit deren Hilfe Unterscheidungen eingeführt werden, die zur Beobachtung dessen verführen, was durch ein Kunstwerk beobachtet werden kann, aber vor allem, um auf metanarrativer und metafiktionaler Ebene vorzuführen, wie sich ein Kunstwerk selbst beobachten kann. So erklärt sich der Roman selbst zum autoreflexiven Medium.

Im Folgenden soll dieses Verfahren der Experimentalität als Medium der Beobachtung zweiter Ordnung – nur noch summarisch angedeutet – an der Novelle der *Wunderlichen Nachbarskinder* und am Pendelversuch dargestellt werden. Schon im ersten Kapitel des zweiten Teils wird deutlich gemacht, dass es hier nicht mehr um die Handlung geht, sondern um ihre ästhetische Reflexion. Entsprechend agieren die Figuren nicht mehr nur direkt und unmittelbar vor den Augen des Lesers, vielmehr wird das

Geschehen auf zweiter Stufe eingerahmt und durch die Beobachtungen Ottilies kommentiert. Ein interessantes Phänomen in der Experimentalanordnung des Romans, eine metaleptisch rekursive Figur: Denn die durch die doppelten Briefe des Gehülfen und der Pensionsvorsteherin einer doppelten Beobachtung unterzogene Person, die in den rahmenden Briefen nur Objekt der Beobachtung auf zweiter Stufe war, beobachtet nun selbst und hinterlässt damit dem Leser ein Zeugnis. Und tatsächlich lassen sich die Aufzeichnungen Ottilies in drei Kategorien einteilen, die zur Experimentalanordnung des Romans als Beobachtungsmedium auf zweiter Stufe passen: Es geht um Ästhetik, Sprache und Naturwissenschaft. Problematisiert wird auch die Perspektivierung der Betrachtung, die Tatsache, dass ein Porträtmaler nicht das objektiv-mimetische Porträt eines Modells wiedergeben kann, sondern zugleich stets auch sein Verhältnis zur porträtierten Person im Bild mit verewigt. Von dieser Perspektive kann er sich nicht loslösen, so wenig wie er alle Perspektiven der Betrachtenden zugleich in einem Porträt realisieren kann. »Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. […] Sie sollen einem Jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie Jeder ihn fassen würde.« (WV, S. 403) Diese Aufzeichnung dient auch als Reflexion der Funktion der Kunst als multiperspektivische Experimentalanordnung, die konzeptionell den geeigneten Rahmen und den offenen Raum für den widersprüchlichen Perspektivenreichtum künftiger Betrachtender entwirft.

Was in der chemischen Gleichnisrede vorbereitet wird, die »Dazwischenkunft eines Dritten« (WV, S. 277), wird im zweiten Teil des Romans ebenfalls praktiziert: durch den Auftritt des Architekten, des englischen Lords, des Gehülfen und der Gräfin. Alle beobachten die Gegebenheiten auf dem Gut aufmerksam und ziehen ihre Schlüsse daraus. Da für die vorliegende Analyse das Paradigma des Experiments relevant ist, soll nun das doppelte Experiment des Lords näher betrachtet werden, das die Diskursordnungen der chemischen Gleichnisrede metanarrativ doppelt: metafiktional auf der Ebene der Kunst, durch die Novelle der *Wunderlichen Nachbarskinder* und metaexperimentell auf der Ebene der Naturwissenschaft, durch den Pendelversuch. Zudem kann die Novelle der *Wunderlichen Nachbarskinder* als Medium der Experimentalität gelesen werden, das die Wissensordnung der Verwandtschaft, deren Typologie im vierten Kapitel diskutiert wurde, spiegelnd aufnimmt und eine Differenzkonstellation im Medium des Fiktionalen beobachtbar macht. Die »Nachbarskinder« im Titel erinnern an die Renaissance-Verwandtschaftsfigur der *convenientia*. Unmittelbar vor Beginn der Novelle heißt es: »so dachte [der Lord] mit

einer zwar sonderbaren, aber sanften Begebenheit zu schließen, und ahndete nicht, wie nahe diese seinen Zuhörern verwandt war.«[56] (WV, S. 470). Am Ende heißt es: »Nun kam der Lord an die Reihe zu bemerken, daß vielleicht abermals ein Fehler begangen, etwas dem Hause […] Verwandtes erzählt worden.« (WV, S. 479) Die Novelle berücksichtigt als Erzählexperiment in äußerster Reduktion lediglich die Verwandlungen der Verwandtschaftsverhältnisse zwischen ihren Protagonisten – Annäherung, Anziehung, Konflikt, glückliche Erlösung – und wirkt somit wie ein künstlich erzeugtes Experiment im (Narrations-)Labor, in dem das zu beobachtende Phänomen zu experimentellen Zwecken aus seinen Zusammenhängen (gesellschaftlichen, moralischen) herausgerissen wird. Eine Bemerkung des Grafen zur Besonderheit der literarischen Darstellung – differenzspezifisch, im Komödiengenre – wirkt wie ein treffender Kommentar hierzu:

> In der Komödie sehen wir eine Heirat als das letzte Ziel eines durch die Hindernisse mehrerer Akte verschobenen Wunsches, und im Augenblick, da es erreicht ist, fällt der Vorhang und die momentane Befriedigung klingt bei uns nach. In der Welt ist es anders; da wird hinten immer fort gespielt […]. (WV, S. 340)

Die Novelle skizziert ein Inklusionsschema, innerhalb dessen die Verhältnisse des Figurenquartetts auf metadiegetischer Ebene umgekehrt werden. Es wird ein alternativer, kontrafaktischer erzählerischer Pfad mit glücklichem Ausgang gezeichnet, der diesen Ausgang jedoch seinem repräsentationslogischen Status als Erzählung auf zweiter Stufe verdankt. Sie dient der Beobachtung auf zweiter Stufe, der Beobachtung der Differenz zwischen Schicksalsfügung und Kontingenz. Durch die Differenz, die metafiktional markiert wird, beobachten die Figuren, was in ihrer – aktualen – fiktionalen Welt problematisch oder gar unmöglich ist. Zudem wird auf metanarrativer Ebene die Gefährlichkeit der Ordnung der Verwandtschaft illustriert. Das soll hier an nur einer der oben erwähnten Ordnungsfiguren, der der Sympathie, gezeigt werden:

> Die Sympathie transformiert. Sie verändert, aber in Richtung des Identischen, so daß, wenn ihre Kraft nicht ausgeglichen werden würde, die Welt sich auf einen Punkt reduzierte, […] auf die finstere Gestalt des Gleichen. All ihre Teile würden einander erhalten und miteinander bruchlos kommunizieren wie jene Metallketten durch die Anziehung eines einzigen Magnetsteins.
>
> […]

[56] Ergänzung durch AH.

> Deshalb wird die Sympathie durch ihre Zwillingsgestalt, die Antipathie kompensiert. Diese erhält die Dinge in ihrer Isolierung aufrecht und verhindert die Assimilierung. Sie schließt jede Art in ihrem obstinaten Unterschied und ihrer Neigung, in dem zu verharren, was sie ist, ein.[57]

Genau dieses Spiel der Sympathie und Antipathie wird in der Novelle der *Wunderlichen Nachbarskinder* experimentell vorgeführt. Die antithetische Gegenüberstellung verhindert die gegenseitige Assimilation. Nur sie führt zur Wandlung, Verwandlung, Metamorphose.

So stellt die Novelle eines der eindrucksvollsten Systeme der Beobachtung zweiter Ordnung aus, das Kommunikationssystem der Liebe.[58] Niklas Luhmann stellt fest, dass jeder am Kommunikationscode »Liebe« Beteiligte berücksichtigen muss, wie er von anderen beobachtet wird. Mangelnde Rücksicht ist ein deutliches Anzeichen für fehlende Liebe. Ausgehend von den Befunden, die der Novellenfiktion zu verdanken sind, kann das Personal der *Wahlverwandtschaften* aus der Perspektive der beobachtenden Liebe betrachtet werden: Tatsächlich achtet Eduard auf alle Zeichen, die auf die aufmerksame, bis zur Selbstaufgabe entgegengebrachte Beobachtung Ottilies hindeuten, und deutet sie für sich als Ottilies Eingeständnis manifest gewordener Liebe. Doch die Liebe zeichnet sich auch dadurch aus, das eigene Handeln auf »die beobachtete Andersheit der Beobachtungen des Anderen einzustellen.«[59] Eduard blendet die diametral entgegengesetzten Beobachtungen Charlottes aus und versucht hingegen die Beobachtungsgabe Ottilies auf sich selbst zu zentrieren und sie somit zu assimilieren. Diese Assimilierungstendenz ist nicht ungefährlich.

Man wird nicht behaupten können, dass Ottilie eben dies aus der Deutung der Novelle gewahr wird. Das metafiktionale Spiel der Experimentalität als Medium der Beobachtung durch die Novelle wird eher dem Leser selbst zugemutet. Ottilie selbst lernt aber, das führt der Roman durch die großräumige Darstellung ihrer Tagebuchsaufzeichnungen vor, sich selbst und andere bei der Beobachtung zu beobachten, darüber zu reflektieren und somit zum Schluss jede Art von Assimilation durch Dritte zu verweigern und damit ihre Eigenständigkeit zu bewahren. Den Entschluss hierfür fasst Ottilie signifikanterweise, als sie als unbeteiligte Beobachterin

[57] Foucault, Ordnung der Dinge, a.a.O., S. 54.

[58] Das hat Christine Lubkoll gezeigt, siehe Anm. 7. Alle Stationen des Kommunikationscodes der Liebe, die von Niklas Luhmann diachron beschrieben wurden, sind im Roman synchron konfiguriert.

[59] Luhmann, Kontingenz als Eigenwert, a.a.O., S. 123.

eines Gesprächs Einblick darin gewinnt, wie Charlotte sie beobachtet, und daraus voller Empathie die Einsicht gewinnt, dass sie sich durch Entsagung der Anziehungskraft der Assimilation entziehen muss, um den tragischen Ausgang des Affinitätsexperiments zu verhindern. Doch die Illusion, dass der Ausgang des tückischen Experiments durch eine bewusste, rationale Wahl beeinflusst werden kann, wird der Roman nicht bestehen lassen. Denn Eduard widersteht der Assimilationskraft nicht. Die Anziehungskraft der Verwandtschaft verwandelt – und führt im Roman in eine vollkommen andere Richtung hin im Ausgang der Novelle.

Das Wort »Verwandtschaften« kommt, außer im vierten Kapitel, nur noch in der zweiten Experimentszene des Romans vor, beim Pendelversuch. Sie ist die einzige Stelle im Roman, in der erneut der wissenschaftliche Charakter eines Magnetisierungsexperiments diskutiert wird und somit die Thematik der chemischen Gleichnisrede aufgegriffen wird. Bis in den Wortlaut hinein wird intratextuell zitiert, was zur gegebenen Zeit vom Figurenterzett diskutiert wurde.

> Auch er gab wiederholt zu erkennen, daß man deswegen, weil solche Versuche nicht Jedermann gelängen, die Sache nicht aufgeben, ja vielmehr nur desto ernsthafter und gründlicher untersuchen müßte; da sich gewiß noch manche Bezüge und Verwandtschaften unorganischer Wesen untereinander, organischer gegen sie und abermals untereinander offenbaren würden, die uns gegenwärtig verborgen seien. (WV, S. 480 f.)

Doch, wohlgemerkt, waltet nun bei allen Beteiligten Vorsicht. Ottilie äußert schon vorab ihre Sorge, Anschauungsobjekt in einem Experiment zu werden, Charlotte wendet sich am Schluss des Experiments davon ab. Lord und Begleiter sind sich über die Legitimität der Durchführung uneinig. So findet dieses zweite Experiment unter umgekehrten Vorzeichen statt, da seine Durchführungsvoraussetzungen nun sehr wohl reflektiert werden. Um über seine Funktion in der Experimentalanordnung der Narration nachzudenken, sei hier an die Kriterien erinnert, die ich zu Beginn in Anlehnung an Grizelj als Merkmale der Experimentalität als Medium der reflexiven Selbstbeobachtung im Roman anführte: Selbstreferenz, Beobachtung zweiter Ordnung, Konstruktion von Differenzkonstellationen. Die zweite Experimentszene greift das Gespräch im vierten Kapitel durch intratextuelle Anspielung auf. So wird eine differente Spiegelungskonstellation zur chemischen Gleichnisrede erzeugt. Ahnungsvoll beschreiben Lord und Begleiter diesmal den Unbestimmtheitscharakter des Experiments: Weder die Voraussetzungen der Versuchsanordnung noch die Legitimität des Versuchs, geschweige denn sein Ende scheinen gewiss zu sein. Lord und Begleiter sind sich darin einig, dass sie viel zu wenig wissen, um

durch das Experiment erkennen zu können. Im Gegensatz dazu schien dem Figurenterzett im vierten Kapitel das mangelnde Wissen keinesfalls ein Hindernis in der Voraussage des gewünschten Experimentverlaufs zu sein. So wird deutlich, wie sich die Blickrichtung verlagert: Von den zu beobachtenden Phänomenen, die einem Experiment unterzogen werden, um eine Theorie zu bestätigen, zu den Fragen, womit grundsätzlich experimentiert werden kann und wie die Legitimität eines Experiments begründet wird. Und vielmehr: In welcher Weise beeinflusst die Ausgangsfrage und Beobachtungsposition des Beobachters die Anlage und den Ausgang des Experiments? So wird deutlich, wie der Roman das, was er thematisiert, in einem zweiten Durchgang in der Form der ironischen Selbstbezugnahme reflektiert. Die herkömmliche narrative Form wird zudem durch die aphoristischen Tagebuchpassagen Ottilies gesprengt, in denen keinem roten Faden der Erzählung mehr gefolgt wird, sondern vielmehr die Voraussetzungen der künstlerischen Darstellung selbst diskutiert werden. Damit erhebt sich der Roman in den Modus der beobachtenden Reflexion seiner eigenen Form. Er weist darauf hin, dass nicht nur das Dargestellte, sondern der Modus der Darstellung selbst zum selbstreflexiven Medium eines epistemologisch-poetologischen Experiments wird, ganz im Sinne des Anfangszitats: »Machen Sie nächstens einen Versuch und es wird zu Ihrer großen Unterhaltung dienen.« (WV, S. 444)

HUBERT LOCHER

OBJEKTIVIERUNG DES SUBJEKTIVEN

Friedrich Theodor Vischers Bildbegriff und die Grundlegung der Kunstgeschichte als ästhetische Erfahrungswissenschaft

EINLEITUNG

Indem ich die Objektivierung des Subjektiven mit Blick auf den Bildbegriff des schwäbischen Philosophen, Ästhetikers, Kunstkritikers, Germanisten, ambitionierten Dichters und Politikers Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) anspreche, möchte ich dessen Beitrag zur Grundlegung der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert thematisieren.[1] Er ist vermittelt über die breite Wirkung von Vischers *Ästhetik*. Sie bildete nicht nur eine wichtige Grundlegung für die pauschal unter »Einfühlungsästhetik« zusammenzufassende Wahrnehmungs-Philosophie bzw. Ästhetik des letzten Viertels des Jahrhunderts und wirkte über diese und die hier anschließende Arbeit des Sohnes Robert Vischer auch unmittelbar in die Kunstgeschichte. Friedrich Theodor Vischers Ästhetik ist auch als kritischer Steinbruch vielen Kunsthistorikern bekannt gewesen, indem sie eine Vielzahl von Beobachtungen über Künstler und Kunstwerke enthält.

Im Zentrum meiner Ausführungen steht der Bildbegriff Vischers, den er in kritischer philosophischer Auseinandersetzung mit dem konkreten Kunstgegenstand entwickelte – was für einen Philosophen keineswegs selbstverständlich ist. Ausgangspunkt ist die philosophische Frage nach den

[1] Zu Vischers Bedeutung für die Kunstgeschichte siehe u.a. Götz Pochat, Friedrich Theodor Vischer und die zeitgenössische Kunst, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzold und Gerd Wolandt, Berlin 1983, S. 99-132 und Heribert Schneider, Historik und Systematik, Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert, Weimar 1996. Vgl. zum weiteren Umfeld des hier anhand von Vischer behandelten Themas Hubert Locher, Der stimmungsvolle Augenblick. Realitätseffekt und poetischer Appell in Malerei und Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 37, 2010, S. 7-45.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-008

Möglichkeiten der Objektivierung von Subjektivität. Es versteht sich, dass meine Ausführungen sich nur in einem allgemeinen Sinn auf die komplexe Diskussion zum Thema der Objektivierung von Subjektivität in der philosophischen Ästhetik und der Wissenschaftsgeschichte beziehen können. Es soll hier aber allerdings mit diesem Zugang ein Aspekt angesprochen werden, der seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts den Kunstbegriff ebenso wie den damit verbundenen theoretischen Diskurs in Ästhetik, Kunstkritik und auch in der Kunstgeschichte mit bestimmt, wenn nicht sogar hierfür von grundlegender Bedeutung ist – und womöglich, dies sei hier nur vorsichtig angedeutet, für eine heute aktuelle Kunstwissenschaft als ästhetische Bildwissenschaft wiederum von Belang sein könnte.

In Kürze geht es mir darum aufzeigen, dass die Kunstwissenschaft sich wesentlich als Instanz der Gewinnung von Subjektivität herausbildet und zwar in Verbindung mit der Formung eines bis heute womöglich aktiven, doch allerdings spezifisch europäischen, zumindest »westlichen« Kunstbegriffs.

SUBJEKTIVITÄT UND KUNSTBEGRIFF – DAS »GEMÄLDE« ALS VISUELLES GEDICHT

Subjektiv meint in der Alltagssprache einen Gegensatz zum Objektiven als dem überprüfbar Richtigen. Subjektiv ist das individuelle Dafürhalten, das undifferenziert empfundene Gefühl, das sich schwer kommunizieren lässt, allenfalls auch durch Gesten, Mimik, Lachen, Weinen sich ausdrückt. Gemeint ist gerade auch die nicht sichtbare Gefühlsregung, deren Realität gleichwohl nicht zu bezweifeln ist und unmittelbar von der betroffenen Person sogleich bezeugt werden könnte. So unsicher für ein Gegenüber solcherlei Regungen sein mögen, es ist dann doch gerade dieses individuelle Fühlen und Empfinden, welches das Individuum sich als solches spüren lässt. Indem ich selbst fühle, empfinde ich mich, gerade weil es eine innerliche Regung ist, ganz bei mir selbst und als Individuum.

Subjektivität als Innerlichkeit wird in diesem Sinn in der Philosophie Hegels thematisiert. Was Subjektivität im allgemeinen Sinn bezeichnet, nämlich die »denk- und handlungsfähige Einheit«, der »ein spezifisches Selbstverhältnis zugeschrieben« wird, mag geschichtlich nicht zu datieren sein.[2] Doch allerdings ist Subjektivität in der von Hegel gemeinten Weise

[2] Vgl. dazu Christoph Menke, Subjektivität, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 744-786.

eine moderne Erscheinung. Das Aufgehen dieser Konzeption hat Joachim Ritter in der Darstellung von Hegels Theorie der Subjektivität als epochales Ereignis beschrieben.[3] Subjektivität als »Beisichselbstsein« des Individuums in seiner »Innerlichkeit« sieht Ritter im Zusammenhang der Umwälzungen der geschichtlichen Wirklichkeit in Folge der Französischen Revolution, als sich auf der Grundlage des neuen Rechtsverständnisses, das den Menschen jetzt als Mensch und Individuum in den Mittelpunkt stellt, die »bürgerliche industrielle Gesellschaft politisch konstituiert und sich ihr Recht und ihren Staat zu schaffen sucht«.[4] Die hier gemeinte Subjektivität – »das Individuum in sich« – werde von Hegel, als

> ›zweite welthistorische Gestalt‹ genannt, weil mit ihr die Substanz der Freiheit positiv zum Begriff kommt, die mit der modernen Gesellschaft in der westlichen Welt im Umsturz aller alten Ordnungen zur Basis von Recht und Staat wird.[5]

Der Preis dieser weltgeschichtlichen Wendung wäre nach Auffassung Ritters die Diskontinuität mit der Vergangenheit. Die Philosophie der Aufklärung stelle jenen Bruch fest, in dessen Folge

> der Verstand das ›Göttliche‹ und das ›Schöne‹ aus der Wirklichkeit ausschließt und es zu einem bloß Subjektiven macht, das nur noch die Bedeutung des ›Aberglaubens‹ oder eines ›wesenlosen Spiels‹ haben soll. Wo so das Schöne zum ›Ding‹, der heilige Hain zu ›Holz‹ der Tempel zu ›Klötzen und Steinen‹ wird, da wird die Natur und die Lebenswelt des Menschen versachlicht.[6]

Die eindrücklichen Bilder sind jene Hegels, entnommen aus dem frühen Aufsatz über *Glauben und Wissen* (1802). In der Konsequenz, so argumentiert Ritter mit Hegel, habe die »Subjektivität […] es übernommen, religiös das Wissen um Gott, ästhetisch das Schöne, als Moralität das Sittliche zu bewahren und gegenwärtig zu halten, das auf dem Boden der Gesellschaft in der Versachlichung der Welt zu einem bloß Subjektiven wird«.[7] Hegel hat in dieser Verlagerung auch, folgt man Ritter, eine Verdrängung gesehen, die er in seiner Philosophie aufzuheben sucht. Ritter seinerseits sieht der Subjektivität jene »weltgeschichtliche Gestalt«

[3] Joachim Ritter, Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, darin besonders: Subjektivität und industrielle Gesellschaft. Zu Hegels Theorie der Subjektivität (1961), S. 11-35.

[4] Ebd., S. 16.

[5] Ebd., S. 23.

[6] Ebd., S. 27.

[7] Ebd., S. 33.

zuwachsen, indem sie die Rolle zugeteilt erhält, »innerlich im Gefühl und im Herzen das zu bewahren, was die Gesellschaft in ihrer Tendenz zur Verdinglichung fortgibt oder zu ideologischem Schein oder Überbau destruiert«.[8]

Subjektivität erscheint damit zunächst als eine konservierende Instanz. Hier wird gerettet und aufgehoben, was anderswo verloren wäre. Demgegenüber scheint es nötig, die produktive Seite gegenüber der bloß kompensatorischen Auffassung zu unterstreichen. Denn das, was Ritter in der Interpretation Hegels als Subjektivität beschreibt, ist eine nicht nur unter dem Druck der gesellschaftlichen Veränderungen, sondern auch im Zuge dieser Veränderungen sich ausgestaltende Seinsweise (innerhalb und in Beförderung), welche zur produktiven Umgestaltung dessen führt, was in alter Form uninteressant und unmöglich geworden wäre. So entstehen neue Institutionen, in denen die hier gemeinte Subjektivität Gestalt annimmt in aktiver Formierung der modernen Gesellschaft. Die Philosophie der Subjektivität wäre eine der Formen, die in diesem historischen Prozess der Selbstfindung des Subjekts entstehen. Für Hegel ist sie das Ziel der Entwicklung. Aber Subjektivität wird nicht nur philosophisch realisiert. Vielmehr wird sie Gegenstand der modernen Kunst und ihrer Institutionen, in bildender Kunst, Musik, Literatur.

Die Wende ist in der Formveränderung dieser »Künste« selbst erkennbar, am deutlichsten zeigt sie sich in der Entwicklung dessen, was man als moderne Lyrik bezeichnen kann, in der Entstehung des »lyrischen Ich«, wie der Germanist Karl Pestalozzi mit dem Verweis auf Hegel erläutert, der in den Vorlesungen über Ästhetik »das Gedicht als konstitutiv für das Selbstbewusstsein« betrachtet. »Es vermittelt dem Subjekt, d.h. dem Ich, was ihm als Substanz zugrunde liegt. Dieses gewinnt aus dem Gedicht sein Selbst«.[9] In dieselbe Funktion – man könnte sie poetische Funktion nennen – tritt seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts parallel zur Entstehung der subjektbezogenen Naturlyrik auch die bildende Kunst, insbesondere die Malerei, mit einer neuen Form dessen, was man nun in einem neuen Sinn als »Gemälde« zu charakterisieren hat. Dieses ist weder für ein Studiolo noch für eine Fürstengalerie gemalt, wenn es auch in dieser Tradition steht, sondern für das bürgerliche Interieur. Dieses wäre das repräsentative Wohnzimmer, der Salon des Privathauses oder aber das Museum, das erst jetzt als sich an eine bürgerliche Öffentlichkeit richtende Institution entsteht. Eigentliche Funktion des Gemäldes, und eine

[8] Ebd., S. 9.

[9] Karl Pestalozzi, Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik, Berlin 1970, S. VIII.

der wesentlichen Funktionen des neuen Museums, ist es, dem Bürger Gelegenheit zu bieten, seine Subjektivität als Innerlichkeit auszubilden, und darin seine spezifische Identität zu realisieren.

Dabei ist zu beachten, dass das neue Gemälde wie das neue Gedicht nicht ohne seine medialen Vehikel zu denken ist. Das Gedicht ist nicht ohne Buch, Almanach, Lesung zu denken. Das Gemälde kann nicht ohne Ausstellung, Kunsthandel, Kunstmuseum vorgestellt werden, aber auch nicht ohne die Reflexionsinstanzen, nicht ohne den Kunstkommentar. Denn der neue Kunstbegriff ebenso wie der Begriff der Subjektivität wird im kommunikativen Prozess überhaupt erst objektiviert. Diese Subjektivität gibt es nicht als Zustand, sondern nur als Vollzug.

KUNSTGESCHICHTE ALS OBJEKTIVIERUNGSINSTANZ

An der Ausbildung des Kunstbegriffs sind demnach in unterschiedlicher Weise neben der Ästhetik auch die Kunstkritik und die historisch orientierte Kunstgeschichte beteiligt. Es handelt sich um unterscheidbare, auch rivalisierende Diskurse, doch sind sie in komplexer Weise spannungsvoll verbunden, zumindest aufeinander bezogen. Eine gleichsam katalytische Funktion haben dabei zweifellos Hegels *Vorlesungen über Ästhetik*, in denen die Kunst zwar philosophisch, aber zugleich auch in ihren konkreten Äußerungen beachtet, in ihren einzelnen Formen historisiert und der wissenschaftlichen Erkenntnis anheim gestellt wird. Hegel formuliert damit die Herausforderung der Kunstwissenschaften des 19. Jahrhunderts schlechthin, die sich der von ihm gestellten Aufgabe annehmen werden, wissenschaftlich zu ergründen was Kunst sei; historisch oder aber ästhetisch, doch eigentlich in beiderlei Hinsicht.

Diese beiden Zugänge zu vermitteln kann man als Lebensproblem und Programm Friedrich Theodor Vischers bezeichnen. Als Philosoph und Ästhetiker orientierte sich Vischer an Hegel und dessen Subjektivitätskonzeption und ist in dessen Nachfolge im Laufe eines Lebens bestrebt, zwischen den Diskursen das hier angesprochene Thema der Konstitution und Objektivierung von Subjektivität anhand der Kunst einer Vermittlung zuzuführen. Ich merke hier an, dass der Auseinandersetzung mit diesem Grundproblem jener Impuls der Einfühlungstheorie entspringen sollte, der im Werk des Sohnes, des Kunsthistorikers Robert Vischer, weitergeführt und für die Entwicklung des Faches zum Ende des Jahrhunderts in verschiedenen Formen fruchtbar werden sollte.

Friedrich Theodor Vischer hat sich selbst nie als Kunsthistoriker verstanden. Aber als Kritiker ebenso wie als Philosoph, der als junger Mann

Maler werden wollte, wie er in seiner Lebensbeschreibung hervorhebt, hatte er stärker noch als Hegel (der auch in dieser Hinsicht sein Vorbild sein konnte) ein Auge für die praktische Kunsttätigkeit. Er beobachtet und kommentiert die zeitgenössische Kunst, liest und kommentiert bald aber auch die neu entstehende kunsthistorische Literatur.

Die Verbindung zu der sich entwickelnden Kunstgeschichte ist in bezeichnender Weise in Vischers Lebensbericht angezeigt. Die Ausgangslage war zunächst undifferenziert, in der Tradition der klassischen Antiken- und Italienverehrung, eine Kunstreiseerfahrung. In Berlin verbrachte er 1832/33 ein Gastsemester und lernte unter anderen Franz Kugler und den späteren Kunsthistoriker und Herausgeber der Hegel'schen Ästhetik Gustav Heinrich Hotho kennen. Die Rückreise führt ihn über Dresden, Prag, Wien und München zurück in die Heimat. Er besuchte ohne große Vorbereitung im Sinne einer Bildungsreise jeweils die Gemäldesammlungen, in Dresden auch die Sammlung von Gipsen. Im *Lebensgang* berichtet er, es hätten diese Begegnungen wohl »unbewußt« die Wendung seines Sinnes zu der »Welt der reinen Formen als seiner eigentlichen Heimat« bewirkt.[10] Sein »Entzücken«, das er empfand, sei allerdings barer »Genuß dieser Betrachtung, allgemeine schwungvolle Hebung des Innern« gewesen. Es fehlten »klare Unterscheidungslinien«, die ihm damals den Blick hätten leiten können:

> Ich hatte ja z.B. noch gar keinen Rahmen, den Schulen und Meistern ihre geschichtliche Stelle anzuweisen, noch keinen Anhalt, den Unterschied der Stile aus einem Entwicklungsgang durch kulturhistorisch und ethnologisch bedingte Epochen und aus diesem Standpunkt auch das Fremdartige und Abstoßende[11] zu begreifen.

Intuitiv-begeisterter Kunstgenuss prägt auch das Italienerlebnis, das Vischer in Goethescher Tradition nachzuvollziehen sucht, doch konnte er für die erste Reise nach Italien 1839/40 bereits Franz Kuglers 1837 eben erst erschienenes *Handbuch der Geschichte der Malerei* zur Vorbereitung nutzen, ebenso das *Handbuch der Archäologie* Karl Otfried Müllers. Unfehlbar begegnet er den »vorraphaelischen Schulen und Meistern«, die er davor nur als Namen gekannt hatte, wie er in seinem Lebensbericht schreibt – aber eben doch immerhin dem Namen nach, und er erinnert deren »rührende Unschuld, innige Anmut und herrliche Naivität«, die ihn zum »Nazarener« gemacht hätte, »wäre nicht sonst dagegen gesorgt

[10] Friedrich Theodor Vischer, Mein Lebensgang, in: Kritische Gänge, Bd. 6, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, 439-505, hier S. 464.

[11] Ebd.

gewesen«.[12] Seine Partei ist aber von vornherein eher die klassische Linie eines Goethe. Und so zitiert er in der Beschreibung eines eigentlichen Läuterungserlebnisses passend aus dessen Römischen Elegien, indem er seine Erfahrung sehr relativiert

> als ein neues Beispiel der Tränkung, Umbildung, Befruchtung nordischer, subjektiver, zu sehr nach innen lebender Menschennatur durch die große, freie, objektive Natur des Südens, der klassischen Kunst und der Renaissance. ›Subjektiv‹: auch ich trug ja nicht wenig des trüben Wesens in mir um, das ›über sein Ich, des unbefriedigten Geistes düstere Wege zu spähn, still in Betrachtung versinkt‹.[13]

Im Wortlaut klingt hier die Formulierung Hegels in der Frühschrift *Glaube und Wissen* nach. Subjektivität wird hier ausdrücklich mit jenem »Überschuss von Innerlichkeit im nordischen Naturell« in Verbindung gebracht und das Erlebnis der klassischen Antike als Schlüsselerlebnis beschrieben, welches die Wendung zum sinnlichen Lebensgenuss und Selbstempfindung einleitet und letztlich zur objektivierenden Anschauung der Welt führt. Dieser Wendung Vischers geht chronologisch unmittelbar die Abwendung von der spekulativen Philosophie voran. Schon beim Versuch, erste Vorlesungen in Hegel'scher Manier über Philosophie zu halten, meinte er erkennen zu müssen, dass er in diesem Metier nicht produktiv sei: er habe eingesehen, dass er »nichts mehr zu sagen habe, wo Anschauung und Phantasie nichts mehr zu sagen hat«, doch allerdings die Chance sah, mit dem »Schlüssel« der Philosophie mehr zu sagen, »Tieferes und Klareres« als wer »ohne Dialektik, ohne den Sinn der Einheit, des Unterschieds und des Flusses zwischen beiden […] an Stoffe der äußeren und der inneren Erfahrung geht.«[14] Man kann diese Bemerkung von 1882 als Kritik jener anderen Formen der Auseinandersetzung mit Kunst deuten, der reinen spekulativen Ästhetik, aber auch der neuen, sich als »Erfahrungswissenschaft« definierenden Kunstgeschichte eines Karl Friedrich Rumohr und Franz Kugler. Über Kugler hatte Vischer 1844 geschrieben, und es kann hier nur das 1842 erschienene *Handbuch der Kunstgeschichte* gemeint sein, er verschmähe:

> die philosophische Erkenntnis der inneren Notwendigkeit eines Entwicklungsgangs nach einem bestimmten Ziele hin, das als Aufgabe der modernen Kunst zu begreifen ist, es fehlt ihm an einer scharfen Erfassung der bewegenden Seele im Mittelpunkte der Kunstgeschichte, d.h.

[12] Ebd., S. 474.
[13] Ebd.
[14] Ebd., S. 472.

> des Bandes zwischen der Kunst und der Religion als eines flüssigen Verhältnisses, das mit der Bewegung und kritischen Läuterung des letzteren seinen Charakter wesentlich verändert und endlich die Kunst in die Welt und Freiheit für immer entläßt.[15]

Der Aufsatz, in welchem diese Bemerkung fällt, trägt den Titel *Deutsche Kunstgeschichte*. Vischer bespricht darin eine Reihe von jüngeren Büchern über deutsche Kunstgeschichte, besonders aber die *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* des Hegelschülers Gustav Heinrich Hotho (Berlin 1843) und fühlt sich endlich berufen, eine eigentliche Definition dessen zu geben, was ein Kunsthistoriker sei: An erster Stelle und in Unterscheidung vom »politischen Historiker« wird die »reine Liebe zum wirklichen Kunstwerk« benannt, der »volle und ganze Sinn der Anschauung«. Wie der »Künstler nur in Formen denkt«, so solle er sich »mit den Nerven, mit jener Sinnlichkeit, welche überall zur Kunst gehört, […] sich hineinleben«. Er müsse nicht Künstler sein, aber einen Sinn für dessen Handwerk haben. Dabei soll er im Gegensatz zum Künstler sich gleichermaßen mit allen Formen der Kunst »liebend«, aber doch auch distanziert befassen, um den gesamten historischen Gang erfassen zu können:

> Er soll jedes Kind der Kunst so lieben, als wäre es sein eigenes, und doch jedes sich so gegenüberhalten, als wäre es ihm fremd; er soll die innere Seele des ganzen historischen Ganges mit erfassen, über demselben stehen und jedes einzelne ebenso nur als einen Punkt in demselben begreifen, als er sich liebend darein versenkt.

So soll er gleichermaßen »Überblick und Tiefblick« besitzen. Hier kennt Vischer zwei Arten. Die eine wäre »in der Form eines gesunden, halbbewußten Tastsinns, wie Rumohr«. Die zweite Form, die er als »freilich das Höhere und Wahre« bezeichnet, wäre jene des »philosophischen Begriffes«. Es gehört weiter dazu die kritische Anschauung und Kenntnis der Archivalien und der Objekte aus eigener Anschauung. In strenger Unbefangenheit, aber doch »auf der Höhe der Zeitenbildung stehend« und im Wissen um die Ausrichtung der Gegenwart wäre es die Aufgabe des Kunsthistorikers, die Strömung der Vergangenheit zu verstehen.[16]

[15] Friedrich Theodor Vischer, Deutsche Kunstgeschichte, in: Kritische Gänge, Bd. 5, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 98-172, hier S. 98 f. Erstmals erschienen in: Jahrbücher der Gegenwart, September und Dezember 1844, S. 831-854, 1012-1061. Der Aufsatz enthält eine Besprechung einer Reihe jüngerer Publikationen zur deutschen Kunstgeschichte, u.a. des Buches von Hippolyte Fortoul, De L'art en Allemagne (1844).

[16] Vgl. ebd., S. 107-108.

Es liegt damit ein selten vollständiges, ausformuliertes Idealbild einer noch in den Anfängen stehenden wissenschaftlichen Disziplin vor, das allerdings Aspekte in einer Weise zu verbinden sucht, die in der zeitgenössischen Diskussion durchaus umstritten war und dies auch blieb. Grundsätzlich geht es um die Versöhnung von philosophischem Gedanken und konkreter Weltanschauung in einer Person. Klar ist ausgesprochen, was Vischer sich prinzipiell von der Beschäftigung mit Kunst verspricht, indem er in der Geschichte der Kunst den »im Sinnlichsten reinsten Ausdruck der Geschichte des Geistes« sehen zu können glaubt. Damit meint er nicht nur die bildende Kunst. Doch hat deren Geschichte als Inbegriff der »Kunstgeschichte« ein besonderes Gewicht.

DAS SCHÖNE ALS »AKT« KRITISCHER »EINFÜHLUNG«

Die Geschichte des Geistes in seinen Objektivierungen in der Kunst zu verfolgen, ist wohl als ein Hegel'sches Programm zu bezeichnen, das im Hintergrund von Vischers Ästhetik steht, wobei das historische Moment gegenüber dem systematischen zurücktritt, eigentlich wohl verschwindet. Vischer hat seine *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* ausdrücklich zum Gebrauch für Vorlesungen bestimmt. In den dreißiger Jahren begonnen und 1857 mit dem letzten neunten Band abgeschlossen, dem ein Registerband folgte, ist der Bauplan des Werks trotz seiner Größe wohl als schlicht und übersichtlich zu bezeichnen. Schon in einer 1837 veröffentlichten Gliederung ist er im Prinzip festgelegt. Drei Teile werden unterschieden, beginnend mit der Bestimmung des »Schönen an sich« in seinem allgemeinen Begriff als Metaphysik des Schönen. Teil zwei behandelt in zwei Unterabteilungen in jeweils »einseitiger Existenz« das Schöne nach seiner »objectiven Existenz« als Naturschönheit beziehungsweise als »subjective Existenz« in der Fantasie. Der dritte Teil ist der Kunst gewidmet, die als Synthese bestimmt wird, als »Entäußerung der Phantasie zur Kunst«. Man könnte auch sagen als Objektivierung des in der Fantasie gebildeten Subjektiven. In Vischers Formulierung heißt dies »Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjectiv-objectiven Dasein der Schönheit.«[17]

[17] Friedrich Theodor Vischer, Ueber das Erhabene und Komische: ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen, Stuttgart 1837, S. 230: »I. Das Schöne an sich, sein allgemeiner Begriff. Metaphysik des Schönen. II. Das Schöne in einseitiger Existenz. 1. Objective Existenz des Schönen in der unmittelbaren Wirklichkeit der natürlichen und geistigen Welt: Naturschönheit, 2. Subjective Existenz in der Phantasie. III. Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjectiv-objectiven Dasein der Schönheit.«

Der große Bau ist ähnlich wie Hegels *Vorlesungen über Ästhetik* dialektisch in »Stufenfolgen« entwickelt, was sich auch in der Behandlung der verschiedenen Kunstformen im dritten Teil zeigt. An letzter Stelle, und damit auf höchster Stufe, ist die Poesie zu finden, da in ihr erst die »Idee des Schönen ihren ganzen Inhalt zu adäquater Existenz entfaltet«.[18] Die bildenden Künste, obzwar Vischer sie sehr hoch schätzt, sind weiter unten angesiedelt, da sie als »objective« Künste gelten. Auch innerhalb der bildenden Künste wird wiederum eine Stufenleiter nach demselben Prinzip aufgebaut. Am Beginn steht die Baukunst (sie wird als »objectiv« charakterisiert), gefolgt von der Plastik (»Eindringen des Subjectiven noch als unmittelbare Einheit des Geistes mit seinem Leibe«). Als höchste der bildenden Künste wird die Malerei behandelt, der bescheinigt wird, dass in ihr das »Durchdringen des Subjectiven« erfolge.[19]

Während der sich über zwei Jahrzehnte erstreckenden Arbeit wird Vischer den Bauplan streng verfolgen. So sehr er bald am großen Werk zweifelt, er hält auch in seiner nach Abschluss veröffentlichten, noch einmal über zweihundert Druckseiten umfassenden *Kritik meiner Ästhetik* an der Idee fest, dass es möglich und sinnvoll wäre, die Ästhetik in dieser Weise als System darzustellen. Doch das Resultat muss ein Monstrum genannt werden, an dessen knöchernes Skelett hunderte von Paragraphen geheftet sind, deren Erläuterungen im Vortrag von vielfältigen Erwägungen und zahllosen Beispielen sich verlieren. Gleichwohl handelt es sich um einen ernsthaften, gegen die immer stärkeren eigenen Zweifel gerichteten Versuch, auf metaphysischer Grundlage »all das zu versöhnen, was das bürgerliche Bewusstsein als Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, Gedanke und Anschauung, Abstraktion und Sinnlichkeit erfahren hatte«,[20] womit der Kunst eine Aufgabe übertragen wird, die zuvor der Religion oder Metaphysik vorbehalten war. Das monumentale Gebäude täuscht allerdings über den eigentlichen Gehalt hinweg, der nicht im System an sich, sondern in der Ausführung der Überlegungen liegt. Das System ist, so kompliziert es auch ausdifferenziert sein mag, weniger wichtig als die Durchführung, die Paragraphen weniger interessant als die schweifenden Überlegungen in den Erläuterungen, in denen immer wieder ein Begriff, ein Gedanke mit der objektiven Realität der Kunst in Übereinstimmung zu bringen versucht wird. Die Unzahl von zugefallenen

[18] Ebd.

[19] Friedrich Theodor Vischer, Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik, in: Kritische Gänge, Bd. 4, hrsg. v. Robert Fischer, München 1922, S. 159-197, hier S. 197, erstmals in Jahrbücher der Gegenwart, Dezember 1843, S. 345-46, 349-50, 355-56, 359-68.

[20] Heinz Schlaffer / Dirk Mende, Friedrich Theodor Vischer 1807-1887, Marbacher Magazin Sonderheft 44/1987, hrsg. v. Ulrich Ott, Marbach a.N. 1987, S. 54.

Beobachtungen, geistreichen Kommentaren und strengen Urteilen über historische und aktuelle Kunstwerke sind nicht nur Füllwerk, sie zeigen vielmehr als Überlegungen zur gegebenen Sache, dass das Werk Vischers im Prinzip den Vollzug dessen repräsentiert, was er als »das Schöne« meint: Die Ästhetik selbst als ganze wäre die Entäußerung einer *subjektiven* Vorstellung des Schönen im Versuch, sie in der begrifflichen Arbeit am Gegenstand des Kunstwerks zu objektivieren.

Es liegt darin so etwas wie eine performative Komponente, die vielleicht der interessanteste Aspekt an Vischers ästhetischer Theorie ist. Gerade weil seine Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk nicht bloß spekulative Philosophie ist, sondern begrifflich fundierte Kritik am konkreten Objekt, kann sie als begrifflich objektivierte »Einfühlungsarbeit« bestimmt werden, in deren Folge sich eigentlich erst ereignet, was das Kunstwerk beinhaltet. In der *Kritik meiner Ästhetik* hat Vischer die sich ihm offenbar schon während der Arbeit erschließende Einsicht formuliert. Auf den ersten Seiten merkt er an, der entscheidende Fehler im System sei die Meinung gewesen, es könne ein Naturschönes an sich geben. Dies verwirft er und kommt zu der für sein Gebäude buchstäblich grundstürzenden Einsicht, dass es ein objektives Schönes gar nicht geben könne:

> Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung.[21]

DAS »STIMMUNGSBILD«

Dies soll nun wohl nicht geradezu heißen, dass jeder beliebige Gegenstand zum Objekt ästhetischer Anschauung werden kann, was aber immerhin als Perspektive aufscheint. Zumindest kann auch das nicht-Menschliche, die Natur, die Dinge, Gegenstand ästhetischer Anschauung werden. Gemeint ist aber hier durchaus, dass solche bestimmte Art der Anschauung im Angeschauten ein Äquivalent benötigt. Es ist dort erfolgreich, wo schon in der Herstellung der Künstler dem entgegengearbeitet hat, was als subjektiver Symbolisierungsakt des Betrachters zu bezeichnen ist.

Das Kunstwerk, welches dieser Wahrnehmung entspricht, wäre jenes Wohnzimmergemälde, von dem hier einleitend die Rede war, und das dem

[21] Friedrich Theodor Vischer, Kritik meiner Ästhetik, in: Kritische Gänge, Bd. 4, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 222-419, hier S. 224.

entspricht, was in der Literatur das Gedicht ist. Den Begriff dieses Gemäldes entwickelt Vischer nun nicht zufällig anhand der Landschaftsmalerei, jener der Naturlyrik entsprechenden Gattung, in der die unbeseelte Welt der Naturdinge als geformtes Kunstschönes erscheint. Das Prinzip der Landschaftsmalerei sollte Vischer in der Ästhetik mit dem Begriff des »Stimmungsbildes« benennen. Schon in seinem Aufsatz *Über den Zustand der jetzigen Malerei* von 1842 ist das Konzept in hinreichender Vollständigkeit entwickelt. Hier beschreibt er ausführlich ein Gemälde des Düsseldorfer Malers Karl Friedrich Lessing mit dem Titel *Die tausendjährige Eiche*. Ausgangspunkt ist die Begabung der Düsseldorfer Maler zur Darstellung von »Sentimentalität« und ihre Neigung, »ihre Stoffe beim lyrischen Dichter zu holen«, die Vischer als »eine echt moderne Erscheinung« bezeichnet, die allerdings ein Problem bietet, da sich »die Sentimentalität nicht gern mit dem Leben einlässt«. Für besonders problematisch hält er die Einfügung von sentimentalen, er spricht hier von »novellenartigen« Staffagen in der Landschaft, wozu er das erwähnte Gemälde anführt:

> Eine tiefe Waldschlucht im Gebirge; an jähem Absturz zwischen zerklüftetem, von wuchernden Waldkräutern bedecktem, von einer Quelle durchrieseltem Gestein steht eine uralte Eiche zwischen stämmigen hohen Buchen und verschlingt die weit ausgreifenden knorrigen Äste mit diesen zu einem dichten Laubdach, durch das kaum ein Blick des Himmels dringt. Durch die Stämme verliert sich der Blick in der tiefen Bläue des fernen waldigen Grundes. Eine unendliche Waldeinsamkeit; man meint den feuchten Geruch der Moose zu riechen, hallende Töne, Sausen und Weben, den Hammerschlag der Berggeister in der Tiefe zu vernehmen, und es ist, als müßte das Herz an diesem König der Bäume, dem ehrwürdigen Zeugen eines gewaltigen elementarischen Lebens, diesem uralten Waldgreis, an dessen unbewegtem Scheitel Jahrhunderte vorübergingen, den Antheil nehmen, den es an einem ehrwürdigen, das gewöhnliche Maß unsers Geschlechts weit überdauernden Menschenlebens nimmt; ja wir sind jetzt geneigt, das dumpfe Gedränge der hinfälligen kleinen Menschen diesem gediegenen, um die zerrüttenden Leidenschaften des heißen Menschenherzens unbekümmerten, kühlen und stillen Walten bauender Naturkräfte gegenüber gering zu schätzen, dem wir doch zugleich etwas von einer menschlichen Seele leihen. Aber was schleicht sich zwischen unsere Betrachtung? Welches frostige und unzeitige Grübeln stört unsere Empfindung? An der Eiche ist ein Muttergottesbild, vor ihm knieen betend eine Dame und ein Ritter in wohlgewählter romantischer Garderobe; sie scheinen auf der Reise zu sein,

> denn zwei Pferde, ebenfalls sorgfältig umhängt mit ritterlichem Reit- und Reifezeug, trinken am Bach. Was wollen diese Leutchen? Sind sie nur so unterwegs, oder hat der Ritter die Dame entführt und beten sie nun für das Glück ihrer Liebe, liegt vielleicht eine bestimmte Novelle zugrunde, oder ist es freie Phantasie, oder – oder? Kurz, wir grübeln, statt zu genießen; der ästhetische Eindruck der Landschaft als Landschaft ist aufgehoben, die Staffage zieht anspruchsvoll das Interesse auf sich, das ungetheilt jener gehören sollte, und der Künstler hat sein eigenes Werk entzweigeschnitten.[22]

Die Passage gibt authentisch als poetische Beschreibung den vom Autor vollzogenen Prozess der Verbindung von Subjekt und Objekt im Akt ästhetischer Erfahrung wieder. Doch ist dieser Akt nicht vollständig gelungen. Vielmehr kommt es offensichtlich zu einer Störung, die Vischer in der folgenden Erörterung analysieren wird. Grundlage hierzu, wiewohl nicht zitiert, sind die seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts bei Johann Georg Sulzer, Friedrich Schiller und anderen formulierten Überlegungen zu jenem Prozess, den Friedrich Theodor Vischers Sohn, der Kunsthistoriker Robert Vischer, in seiner Dissertation von 1872 als »Einfühlung« präzise bezeichnen wird; was der Vater im späten Aufsatz 1887 über *Das Symbol* aufgreift und bestätigt. »Einfühlung« ist eben jene prozessuale Verbindung der eigenen Empfindung mit dem objektiv Gegebenen des Gemäldes, in deren Folge Subjektivität sich ereignet.

Ich greife nur die Passagen heraus, in welchen die Terminologie Vischers zum Tragen kommt: »Die elementarische Natur mit dem Pflanzenreiche«, so Vischer,

> erscheint dem menschlichen Bewußtsein durch eine dunkle Symbolik des Gefühls als ein objectiver Wiederschein seiner eignen Stimmungen. […] die Natur spricht, sie tönt uns als verhallendes Echo unsrer Seele. Es beruht aber dieses Geheimniß der landschaftlichen Stimmung auf einem Acte, der als eine Einheit zweier Momente zu fassen ist. Das erste ist ein Leihen; denn da wir uns wohl bewußt sind, daß die Natur, das stumme Reiche der Notwendigkeit, nichts von den Gefühlsbewegungen des subjectiven Lebens weiß, so müssen wir ihr eine Theilnahme an diese erst unterlegen.[23]

[22] Friedrich Theodor Vischer, Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf, 1. Einleitende Betrachtungen über den Zustand der jetzigen Malerei, in: Kritische Gänge, Bd. 1, hrsg. v. Ludwig Friedrich Fues, Tübingen 1844, S. 207-234, hier 220-221. Zuerst erschienen im Deutschen Jahrbuch für Wissenschaft und Kunst (1842).

[23] Ebd., S. 221-222.

Die Argumentation wird fein erläutert und mündet endlich in der Feststellung, »der eigentliche Inhalt des Landschaftsgemäldes ist demnach ein Weiderschein des subjectiven Lebens im Reiche des objectiven Naturlebens.«[24]

Als Begründung für den offenbar spontan erfolgenden Prozess des symbolischen »Leihens« rekurriert Vischer auf spekulative Überlegungen. Es wird erwogen, dass der Mensch unwillkürlich in der Natur seine »Mutter« erkenne, die er wieder suche »und so die zerfallnen Pole des Universums wieder zu einigen, die Urperson herzustellen«[25] bestrebt sei. Aus solcher metaphysischer Begründung der Einfühlung aus der Grundkonstitution des Menschen als von der Natur getrennte Natur, als »Dividuum«, lässt sich erkennen, dass Vischer den Akt der ästhetischen Erfahrung als eine Überwindung des Differenzproblems bestimmt. Und dennoch ersetzt die Einfühlung nicht kompensatorisch bloß eine verlorene Einheit, reinszeniert nicht die Erfahrung eines Absoluten. Vischers Konzept ist, wenn nicht geradezu in metaphysischer Hinsicht leer, so doch vor allem reflexiv: Denn der Betrachter erfährt sich selbst als fühlendes, eigentlich aber symbolisierendes Wesen, als Subjekt, das seine Identität in der Differenz zum Gegenüber erst bestimmen kann, indem es in dieser erkennt, was er, der Betrachter, selbst hineingelegt hat.

Hierzu gehört, dass der ästhetische Akt der Einfühlung fragil ist und nicht zu einem sicheren Wissen führt, sondern eben in dieser schwebenden Beziehung besteht. Der Begriff der »Stimmung« bezeichnet diesen Schwebezustand treffend. Das Gefühl der Übereinstimmung des Subjekts mit dem Objekt kann jederzeit gestört werden – sogar im Verlauf der Betrachtung des Gemäldes selbst. Dies geschieht im vorliegenden Fall, sobald die Staffage bemerkt wird. »Aber was schleicht sich zwischen unsere Betrachtung? Welches frostige und unzeitige Grübeln stört unsere Empfindung?« heißt es in Vischers Schilderung. Die Staffage stört, einmal weil sie ablenkt, indem Menschen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Sie stört aber auch, weil die Anwesenheit einer sekundierenden, also in der Meinung des Künstlers und des Publikums gefühlsmäßig analogen Szene dem Betrachter erst bewusst macht, dass er fälschlicherweise die Natur einfühlend beseelt, während er doch immer schon weiß, dass nur Menschen Gefühle haben: »So erinnern wir uns plötzlich, daß Gemüth und Geist nur im Menschen zu suchen sind, und jenes Leihen hört auf«.[26] Die ästhetische Empfindung erlischt – so meint Vischer, aber eigentlich

[24] Ebd., S. 223.
[25] Ebd., S. 221.
[26] Ebd., S. 223.

macht die Störung auch bewusst, dass es die Empfindung als Gestimmtheit überhaupt gibt, und sie macht auch deutlich, dass der hier vollzogene Prozess der Erfahrung produktiv sein will, dass es eine aktive Handlung des Betrachters ist und nicht ein passives Nachvollziehen.

In diesem hier vorgeführten Prinzip der symbolischen Beseelung liegt der Kern von Vischers Kunstauffassung. So sehr sie in der Tradition der philosophischen Ästhetik seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert steht, unterscheidet sie sich dem Ansatz nach aber doch deutlich von der Auffassung eines Johann Georg Sulzer, der die Wirkungsmacht der Natur auf das Gemüt in seinem Artikel über die Landschaft beschrieben hatte, aber auch von den Theorien eines Fernow oder Carus, durch die deutlichere Benennung des aktiven Parts des Betrachters. Die Vischers Überlegungen wohl am nächsten kommende Formulierung findet sich denn auch nicht in den von Naturmystik durchdrungenen romantischen Theorien, sondern bei Friedrich Schiller. In einem Aufsatz über Matthissons Gedichte (1794) hat Schiller Landschaftsdarstellung als Gegenstand der bildenden Kunst verteidigt, insofern sich in ihr Empfindungen artikulieren können. Landschaftliche Natur kann, ähnlich der Musik, durch eine »symbolische Operation« buchstäblich »in die menschliche« Natur verwandelt werden.[27] Sie wird als »Darstellung des Empfindungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur«[28] bestimmt und ist unter dieser Bedingung ein würdiger Gegenstand der Kunst, da sie wiederum im Betrachter Ideen erwecken kann. Der Landschaftsmaler ebenso wie der Musiker bewege »bloß durch die Form«, so Schiller »das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen« und »stimme« dadurch die Seele »sittlich«. Entscheidend ist schon für Schiller aber, dass den eigentlichen »Inhalt« zu finden der »Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters« überlassen bleibe.[29] Dieser letzte Punkt ist entscheidend: Stimmungshafte Wirkung gelingt nur, wenn sie gerade nicht auf der simplen Illustration einer poetischen Vorlage beruht, wenn die Einbildungskraft tätig werden kann.

In Vischers *Ästhetik* ist das Problem der Störung noch einmal ausformuliert und in wünschenswerter Klarheit mit anderen Beispielen illustriert. Im Abschnitt über die Malerei wird hier die Gattung der Landschaftsmalerei mit einem Paragraphen eingeführt, der sie als idealisierende

[27] Friedrich Schiller, Über Matthissons Gedichte, in: Sämtliche Werke, Bd. 5, hrsg. v. Wolfgang Riedel, München 2004, S. 992-1011, hier S. 998. Darauf weist schon Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 53, hin.

[28] Ebd., S. 999.

[29] Ebd., S. 1000. Dazu siehe auch: Werner Busch (Hrsg.), Landschaftsmalerei, Berlin 1997, S. 230.

Überformung der gegebenen Erscheinung der unorganischen und vegetabilischen Natur definiert, mit dem Zweck des »Ausdruck[s] einer geahnten Seelenstimmung« (§ 698). Entsprechend wird sie – was für die Bewertung der Gattung in der Stufenfolge entscheidend ist – als musikalischen oder lyrischen Charakters bestimmt. Das Prinzip solcher Kunst ist ihre Offenheit für Subjektivität: Demnach wäre es ein »ästhetischer Fehler, wenn der Künstler […] bestimmte Gedanken mit sichtbarer Ausdrücklichkeit in der Landschaft andeutet«.[30] Man könnte hier an Caspar David Friedrichs Landschaften denken, in denen die religiöse Symbolik oft überdeutlich angezeigt wird. Noch illustrativer ist das Beispiel, das Vischer hier selbst heranzieht, nämlich das Gemälde *Klosterhof im Winter*, wiederum von Carl Friedrich Lessing. Dieses Werk kritisiert Vischer mit dem Hinweis auf seine allzu deutliche Absichtlichkeit:

> Man fühlt die Absicht und wird dadurch aus jener Dämmerung des Leihens, wodurch wir der Natur Empfindungen unterlegen, gerade herausgeworfen, man fühlt, daß zu viel geliehen und daher das Unwillkührliche des Leihens aufgehoben ist.[31]

SCHLUSS

Man kann die *Ästhetik* Friedrich Theodor Vischers als kauzigen Versuch der Rettung eines verlorenen Kontinents beschreiben, als Endpunkt der metaphysischen Systemphilosophie. Doch enthält sein gescheitertes Projekt auch einen Lösungsansatz. Ich sehe ihn in der pragmatischen Objektivierung der Erfahrung des Betrachters im Prozess der ästhetischen Aneignung, welche die eigene Subjektivität als produktiven Symbolisierungsakt beinhaltet. Vischer hat diesem Thema jenen letzten Aufsatz von 1887 über *Das Symbol* gewidmet, der bekanntlich von Aby Warburg und Edgar Wind intensiv studiert worden ist.[32] Er zieht in mancher Hinsicht eine

[30] Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, III. Teil, 2. Abschnitt, Heft 3 (Die Malerei), Stuttgart 1854, S. 648-649.

[31] Ebd., S. 649.

[32] Aby Warburg, Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg und Leipzig 1893, Vorwort, S. 13. Hier heißt es am Ende: »Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Nachweis für die psychologische Aesthetik deshalb bemerkenswert ist, weil man hier in den Kreisen der schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der ›Einfühlung‹ in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann«. Die Fußnote führt Robert Vischers Abhandlung auf und mit dem Vermerk »dazu« den Symbolaufsatz des Vaters. – Siehe weiter: Bernhard Buschendorf, Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker

Summe. Im Kern ist es der Versuch, jenen Akt der ästhetischen Erfahrung, in dessen Konsequenz sich das Schöne ereigne, als aktive Symbolisierungshandlung zu definieren, ein Akt, den er nun, im Rekurs auf die hier lange referierte Doktorarbeit seines Sohnes Robert Vischer *Über das optische Formgefühl* (1873) als »Einfühlung« bestimmt. In diesem Vorgang entstehe in der Vorstellung des Betrachters erst das Schöne. Noch einmal ist damit die These vom aktualen Charakter desselben wiederholt.[33] Das Schöne ist die Realisation einer Vorstellung, die Bedeutungsübertragung selbst, die Art und Weise der willkürlich / unwillkürlichen Verbindung von Bild und Sinn im Akt der ästhetischen Einfühlung, bei der sich »Unfreiheit und Dunkel mit Freiheit und Helle« verbinden.[34] Der Gehalt dieser Vorstellung ist im Vorgang selbst enthalten, es ist das, was sich in diesem Vorgang erst konstituiert: Subjektivität, symbolische Selbstobjektivierung an einem Gegenstand, der weder schön noch hässlich ist, aber diese Offerte zur Einfühlung macht. Auf diese Erfahrung hin ist jenes Kunstwerk konzipiert, das im »Stimmungsbild« exemplarisch greifbar wird.

und Philosoph, hrsg. v. Horst Bredekamp, Bernhard Buschendorf, Freia Hartung, John Michael Krois, Berlin 1998, S. 227-248. – Zu Vischers Symbolbegriff vgl. auch Götz Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983, S. 52-68.

[33] »Längst ist ja erkannt«, so Vischer, »daß das Schöne überhaupt kein einfaches ist wie ein chemisches Element. Das Schöne, d.h. der Akt, der Kontakt zwischen Subjekt und Objekt, wodurch das entsteht, was wir das Schöne oder die Schönheit nennen, ist ein Ineinander von mehreren Akten. So wird denn auch die eine seiner Hauptformen, das Hinüberversetzen der Seele von Seiten des Subjekts in ein unpersönliches Objekt ein solches Ineinander, eine Summation sein, und die Analyse muß ergeben, wie sich darin ein innigeres von einem relativ mehr äußerlichen Eintragen inneren Lebens in das gegebene Objekt unterscheidet.« Friedrich Theodor Vischer, Das Symbol, in: Kritische Gänge, Bd. 4, hrsg. v. Robert Vischer, München 1922, S. 420-456, hier S. 438.

[34] Ebd., S. 453.

OTTO EBERHARDT

»FINESSEN« FONTANES IN SEINEM ROMAN *IRRUNGEN, WIRRUNGEN*

Zwei briefliche Äußerungen Fontanes über seinen Roman *Irrungen, Wirrungen* sind mit Recht in der einschlägigen Forschung oft zitiert worden; denn sie kennzeichnen gemeinsam seine Erzählkunst. Im Brief an Emil Schiff vom 15. Februar 1888 schrieb er, er sei in *Irrungen, Wirrungen* »ehrlich bestrebt gewesen, das wirkliche Leben zu schildern« (IV/3, S. 586; auch I/2, S. 920).[1] Vorher im Brief an Emil Dominik vom 14. Juli 1887 sprach er von den »hundert«, ja »tausend Finessen«, die er dieser von ihm »besonders geliebten Arbeit mit auf den Lebensweg gegeben« habe (IV/3, S. 551; auch I/2, S. 913). Das heißt, die Schilderung des »wirklichen Lebens« ist verknüpft und durchsetzt mit inneren Querverbindungen, impliziten Bedeutungsangeboten und Signalen,[2] die der vorgeführten Realität eine zweite, konstitutive Dimension verleihen. Bei den endlosen Diskussionen über das Wesen des poetischen Realismus bei Fontane sollte dieser Aspekt, der die konkrete ›Poiesis‹, die Machart der Texte in der Poetisierung der Realität betrifft, ruhig mehr berücksichtigt werden.[3]

[1] Die Texte Fontanes werden nach der Hanser-Ausgabe zitiert: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, hrsg. von Walter Keitel / Helmuth Nürnberger; München: Abteilung I (in der 2. Aufl.) ab 1970; Abteilung II (noch unter: Sämtliche Werke) ab 1966; Abteilung IV ab 1976. Die Belege erscheinen in Kurzform in Klammern nach dem jeweiligen Zitat oder Texthinweis mit den Angaben zur Abteilung und zur Band- und Seitenzahl. Für *Irrungen, Wirrungen* (in I/2) wird nur die entsprechende Seitenzahl genannt. – Die ersten Anregungen für die vorliegenden Beobachtungen erhielt ich während meines Studiums in Lehrveranstaltungen von Wolfgang Preisendanz an der Universität Münster. Ich gedenke seiner in Dankbarkeit.

[2] Den sehr befrachteten, aber auch aufgeweichten Begriff »Symbol« gebrauche ich bewusst nicht.

[3] Karl S. Guthke, Fontanes »Finessen«. »Kunst« oder »Künstelei«?, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 26, 1982, S. 235 ff., erörtert kritisch die literarische Qualität mancher solcher »Finessen« im Romanwerk Fontanes. Differenzierende, weiterführende Überlegungen bringt hierzu Renate Böschenstein, Fontanes ›Finessen‹. Zu einem Methodenproblem der Analyse ›realistischer‹ Texte [erstmals 1985], in: Dies., Verborgene Facetten. Studien zu Fontane, hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen / Hubertus Fischer, Würzburg 2006, S. 85 ff. –

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-009 | CC BY-NC-ND 4.0

Bei *Irrungen, Wirrungen* ist freilich ohnehin eine ganze Reihe dieser »Finessen« noch nicht bedacht worden. Der vorliegende Beitrag möchte hier ein Stück weiterbringen, indem er dafür in systematischen Durchgängen die »Schilderung« der Örtlichkeiten und des Geschehens im Dörrschen Anwesen im ersten Teil des Romans – mit gelegentlichen Ausblicken auf das weitere Geschehen – in den Blick nimmt. Die dabei beleuchteten Aspekte sind: 1. die Idylle im Dörrschen Anwesen, 2. die Wirkungsmacht des Eros, 3. die Nähe des Todes, 4. die Verknüpfung von Eros und Tod, 5. die Aussicht auf das Ende des Liebesglücks Bothos und Lenes.[4]

DIE IDYLLE IM DÖRRSCHEN ANWESEN

Nach Renate Böschenstein war seit der Antike für die Idylle kennzeichnend der »Charakter des Abgeschirmten, Eingegrenzten, Geborgenen« sowie der »Versuch, die Zeit aus der menschlichen Existenz auszuschließen«. Ein wichtiger Faktor war dabei der Ursprung in der bukolischen Dichtung.[5] Das Dörrsche Anwesen zeigt Züge einer solchen Idylle.[6] Der Ort ist ein wenig abgelegen, befindet sich schon außerhalb der Stadt. Die Zeit erscheint aufgehoben, denn von der Uhr, die sich einmal auf dem Türmchen des Hauptbaus der Gärtnerei befunden hat, ist nur noch »ein halb weggebrochene[s] Zifferblatt« übrig (S. 319).[7] Die Dörrs halten nicht

Dass die Suche nach den »Finessen« auch zu Überinterpretationen führen kann, zeigt etwa die Arbeit von Xiaoqiao Wu, Mesalliancen bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler. Eine Untersuchung zu Fontanes *Irrungen, Wirrungen* und *Stine* sowie Schnitzlers *Liebelei* und *Der Weg ins Freie*, Trier 2005. Nur ein Beispiel für *Irrungen, Wirrungen*: Bäume bis hin zum Wald wären danach zugleich als Signale für den Stammbaum bzw. Stammbäume in der Genealogie zu verstehen (S. 61 mit Anm. 24 u. ö.).

[4] Gunter H. Hertling, Theodor Fontanes *Irrungen, Wirrungen*. Die ›Erste Seite‹ als Schlüssel zum Werk, New York 1985, hatte zeigen wollen, dass allein schon der erste Absatz des Romans »den gesamten Handlungsverlauf sinnbildlich vorwegnimmt« (S. 24). Seine Beobachtungen sind sicherlich hilfreich. Einzelnes, so vor allem S. 41 ff. die Überlegungen zur Rolle der Dreizahl, erscheint jedoch überzogen. Christian Grawe, Irrungen, Wirrungen. Roman, in: Fontane-Handbuch, hrsg. von dems. und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 575 ff., nennt S. 581 den Beitrag »schon im Ansatz verfehlt«.

[5] Renate Böschenstein-Schäfer, Idylle, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Stuttgart 1977, S. 7 ff. (daraus Zitat S. 9).

[6] Das wurde in der bisherigen Forschung schon verschiedentlich bedacht, wobei sich der Blick allerdings zugleich auf die Bedrohung dieser Idylle richtete. So Cordula Kahrmann, Idyll im Roman: Theodor Fontane, München 1973, S. 153 f.; Böschenstein-Schäfer (s. Anm. 5) S. 128; Grawe, Irrungen, Wirrungen (s. Anm. 4) S. 579.

[7] In der übrigen Handlung behält dagegen die Zeit mit ihren Terminen und Daten ihr Recht. Dazu mit treffenden Belegen Hertling (s. Anm. 4) S. 38 ff.

nur Hühner und Tauben, sondern haben auch einen extra »Stall mit Kuh und Ziege« (S. 323); und dass die Ziege von Anfang an dazugehören sollte, bezeugt ein Textentwurf, in dem es hieß: »Neben der Hundehütte oder auf einem Vorstreifen, ehe man an den großen Garten herankam, war eine Ziege am Pflock.«[8] Im Übrigen sorgt das immer brennende Herdfeuer bei Frau Nimptsch für eine ständige häusliche Geborgenheit (S. 320).[9] Dass dabei solche idyllenhaften Züge auch eine Nähe zu dem der normalen Wirklichkeit entrückten Märchen bedeuten können, spricht der Text in der Einleitung mit aus, wenn von der »halb märchenhafte[n] Stille« im Vorgarten des Anwesens die Rede ist (ebd.).

In Fontanes Roman *Cécile* wird der Begriff »Idylle« genau im gleichen Sinne verwendet und die Idylle als Ort und Zustand des Glücks vorgestellt. In einem wehmütigen Rückblick auf ihre Kindheit bekennt Cécile Gordon, sie sehne sich »zurück nach Stille, nach Idyll und Frieden« (I/2, S. 291). Einige Zeit vorher hatte sie über eine einsame Villa begeistert gesagt: »Das ist ja das ›verwunschene Schloß‹ im Märchen. Und so still und lauschig. Wirkt es nicht, als wohne der Friede darin oder, was dasselbe sagt: das Glück.« (I/2, S. 157)

Tatsächlich kann Botho bei seinen Begegnungen mit Lene im Dörrschen Anwesen Abstand nehmen von der Unruhe der Stadt, von seinem Dienstbetrieb in der Kaserne – er kommt in Zivil (S. 322) – und von den künstlichen Geselligkeiten mit ihren Rollenspielen in seinem Offiziers-Klub. Und für beide Liebenden ist es eine Befreiung, dass hier an dem unbeobachteten Ort die gesellschaftlichen Schranken nicht gelten. Dass die Uhr auf dem Türmchen nicht mehr funktioniert, erhält auch die passende Deutung in den Worten der Frau Nimptsch, als die Liebenden erst bei einbrechender Dunkelheit von ihrem Spaziergang zurückkehren: »Ja, die Glücklichen vergessen die Zeit« (S. 369).

[8] Theodor Fontane, Große Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Gotthard Erler. Das erzählerische Werk: Irrungen, Wirrungen. Roman, bearb. von Karen Bauer, 2. Aufl. Berlin 2011, S. 234.

[9] Renate Böschenstein erklärt in ihrem gedankenreichen Beitrag: Fontane's Writing and the Problem of ›Reality‹ in Philosophy and Literature [erstmals 2001], in: Dies., Verborgene Facetten (s. Anm. 3) S. 413 ff., Frau Nimptsch, »constantly watching over the fire«, als Vestalin (S. 435). Das passt freilich nicht gut mit der sonstigen Szene zusammen und widerspricht auch weiteren Mitteilungen über Frau Nimptsch; dazu unten nach Anm. 12 und Anm. 21.

DIE WIRKUNGSMACHT DES EROS

Wie in der älteren Idyllen-Dichtung die Liebe ein Kernthema darstellt, hat auch in dem idyllenhaften Dörrschen Anwesen die Liebe ihren Platz. Botho und Lene finden hier das Glück vor allem in ihrer Liebe, und nach Meinung Bothos ist hier auch das Ehepaar Dörr in seinem Zusammenleben glücklich (S. 342).

Dass die Wirkungsmacht des Eros ein Grundelement dieses Liebesglücks ist, wird gelegentlich ausdrücklich mitgeteilt: Lene besitzt für Botho einen besonderen ›Appeal‹; beim Tanzen flüstert er ihr zu, »wie reizend sie sei, reizender denn je« (S. 340). Bei Frau Dörr wird dieser ›Appeal‹ recht handfest begründet: Der Erzähler nennt ihre Figur »sehr stattlich«, sie selbst sagt über ihre frühere Zeit, sie sei »so mehr im Vollen« gewesen (S. 320 f.). Herr Dörr ist deshalb nach den Worten Lenes »wie vernarrt in seine Frau« (S. 342). Dazu erfährt man von entsprechenden Zärtlichkeiten: Botho und Lene küssen und umarmen sich (S. 343, 367, 369). Frau Dörr zieht ihren Mann »am Ohrzipfel«, »was er immer als Zärtlichkeit nahm« (S. 327).[10]

Zahlreiche Aussagen zur Präsenz und Wirkungsmacht des Eros erfolgen jedoch indirekt. Dabei seien nach Herkunft und Bedeutungsraum der Signale zwei verschiedene Ebenen unterschieden: a) eine höhere und b) eine tiefere Ebene.

a) Schon auf der in der Literatur- und Kunsttradition üblichen Ebene erscheint das Dörrsche Anwesen durch eine Reihe von Bildern und Signalen als Ort des Eros.

Ein übergreifendes Signal bietet zunächst einfach die Wärme oder Hitze. Sie gilt schon ohnehin in der umgebenden Natur: Nachdem es bereits bei der ersten Begegnung von Lene und Botho am zweiten Ostertag, wie Lene rückblickend erzählt, »so warm« war, »als ob Pfingsten wär'« (S. 329), herrscht zu Beginn der Handlung in der sommerlichen Zeit nach Pfingsten eine geradezu drückende Hitze (S. 327, 332). Trotzdem brennt weiterhin im Herd der Frau Nimptsch, an dem Botho so gerne sitzt, ständig das Feuer. Und Dörrs, die wegen der Kühle in ihrem Hause den Winter von November an »ausschließlich« in den »Treibhäusern« der Gärtnerei verbringen, halten sich »sogar in der heißen Jahreszeit […] zu großem

[10] Wenn er sie mit »Suselchen« oder »Susel« anredet (S. 326 f.), ist er sich gewiss nicht im Klaren darüber, dass »Suse« als Kennzeichnung eine »gutmütig-dumme, beschränkte, auch unordentliche« Person meinen konnte. So im Grimmschen Wörterbuch: Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854 ff., Neudruck in 33 Bdn., München 1991 (im Folgenden abgekürzt DW), Bd. 20, Sp. 1271 (unter anderem mit Hinweis auf Fontanes *Frau Jenny Treibel*, I/4, S. 375; entsprechend ferner *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 472). Vgl. auch Heinz Küpper, Wörterbuch der deutschen Umgangssprache, Stuttgart 1987, S. 818.

Teile vor und in diesen Treibhäusern« auf (S. 323). Nach alter Anschauung ist brennendes Feuer ein Bild für die Gewalt der Liebe; und innere Hitze gilt als typischer Zustand eines Verliebten, »Brunst« ist ein klares Wort dafür.[11] Dabei hat Fontane, folgt man den Darlegungen von Uta Schürmann, wahrscheinlich auch von spezifischen psychologischen Ansätzen in seiner Zeit gewusst, die diesen Zusammenhang zu ergründen und zu beschreiben suchten.[12] Ein eindeutiges Zeugnis für seine Sicht findet sich in *Unwiederbringlich*: Ebbas Kammerjungfer Karin hat im sogenannten »Ebba-Turm« auch deshalb kräftig eingeheizt, weil sie dort mit dem Gärtnerburschen, mit dem sie »ein intimes Verhältnis angeknüpft hatte«, gern zusammensitzt. Sie ist hierin, wie es weiter heißt, »überaus erfahren, und Wärme, wie sie wußte, kam der Liebe zustatten« (I/2, S. 750). In *Irrungen, Wirrungen* kehrt demgemäß beim fröhlichen Tanz unter Leitung Bothos selbst bei der alten Frau Nimptsch »die Lust [!] früherer Tage wieder, und weil sie nichts Besseres tun konnte, wühlte sie mit dem Feuerhaken solang in der Kohlenglut [ihres Herdes] umher, bis die Flamme hoch aufschlug« (S. 339 f.). Bei den Treibhäusern der Dörrs legt schon das Wort die Assoziation zu »Trieb« nahe – im älteren Sprachgebrauch hieß es auch vereinzelt statt »Treibhaus« »Triebhaus«.[13] Eine damals aktuelle Motivkombination stimmt damit zusammen. Wie Heide Eilert herausgearbeitet hat, gehörte das Treibhaus nach 1880 »zum festen Motivbestand der europäischen Literatur des Fin de siècle« als ein besonderer Ort der Sinnlichkeit und der Entfaltung der Erotik.[14] Im Zentrum ihres Beitrags stand dabei Fontanes *L'Adultera*, wo sich Rubehn und Melanie im prächtigen Treibhaus im Park van der Straatens ihre Liebe gestehen mit Worten »so heiß und so süß wie die Luft, die sie atmeten« (I/2, S. 82). Bei den Dörrs wird der Aufenthalt in den Treibhäusern nur einfach sachlich festgestellt. Die Bedeutung des Motivs ist jedoch sicher mitzudenken; dass es auf ihr Niveau heruntertransponiert wurde, erscheint als witzige Pointe.

In Hof und Garten begegnen weitere spezifische Signale. Schon beim ersten Blick auf das Anwesen im ersten Absatz fällt das »Türmchen« mit der umschwärmenden Taubenschar auf (S. 320; s. auch 323). Tauben wur-

[11] Dazu etwa DW (s. Anm. 10) Bd. 3, Sp. 1586 und Bd. 10, Sp. 1582; Metzler Lexikon literarischer Symbole, hrsg. von Günter Butzer / Joachim Jacob, Stuttgart / Weimar 2008, S. 103.

[12] Uta Schürmann, Der ›Fontanesche Treibhauseffekt‹. Temperaturen, Emotionstheorien und Wirkungen in *L'Adultera*, in: Fontane Blätter 83, 2007, S. 53 ff., S. 58 f.

[13] DW (s. Anm. 10) Bd. 22, Sp. 84.

[14] Heide Eilert, Im Treibhaus. Motive der europäischen Décadence in Theodor Fontanes Roman »L'Adultera«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 496 ff., Zitat S. 507. Das gleiche Bedeutungsangebot gilt in *Irrungen, Wirrungen* sicher beim »Treibhaus« in Hankels Ablage (S. 392).

den seit der Antike als Vögel der Aphrodite/Venus angesehen.[15] So wird auch in Fontanes *Vor dem Sturm* zweimal ein kunstvoller Teppich genannt, auf dem Venus mit ihrem »Taubengespann« abgebildet ist (I/3, S. 13 und 472). In *L'Adultera* gehören Tauben zum Ambiente der ersten Begegnung von Melanie und Rubehn auf der Veranda der Gartenvilla van der Straatens: In der Einleitung der Szene erfährt man bereits, dass Tauben dort ganz nah herankommen, um sich füttern zu lassen. Rubehn preist dann in seinen begeisterten Worten über den »Zaubergarten« (!), der Melanie umgibt, insbesondere auch die »Tauben, so zahm und so zahllos, als wäre diese Veranda der Markusplatz [in Venedig] oder die Insel Cypern in Person!« (I/2, S. 44 und 48) Cypern war in der antiken Überlieferung ein Hauptort der Aphrodite.

Zum Garten des Dörrschen Anwesens schrieb Fontane in seinem einleitend angeführten Brief an Emil Schiff: »Gärtner würden sich vielleicht wundern, was ich alles im Dörrschen Garten a tempo blühen und reifen lasse«. Wirklich können Botho und Lene bei ihrem abendlichen Spaziergang durch den Garten wahrnehmen, dass dort gerade blüht und reift, was besonders zu ihrer Liebe passt und diese Liebe unterstützt. »[D]en ganzen Hauptweg hinauf, zwischen den Johannis- und Stachelbeersträuchern, standen Levkoien und Reseda, deren feiner Duft sich mit dem kräftigeren der Thymianbeete mischte.« (S. 342) Blüten von Levkoien und Reseden wurde allgemeiner eine »erotisierende Duftwirkung« zugeschrieben, wobei der Duft der Reseda sogar gelegentlich direkt mit dem Geruch der brünstigen Frau gleichgesetzt wurde.[16] Für Fontane ein Beispiel aus *Cécile*: Als Gordon am Anfang seiner Bekanntschaft mit Cécile nach einem erlebnisreichen gemeinsamen Tag »sehr bestürmt und aufgeregt« ans offene Fenster seines Hotelzimmers tritt, gewahrt er, wie es heißt, unten »ein mit Levkoien und Reseda besetztes Rondell, und er sog den in einem starken Strom heraufziehenden Duft begierig ein« (I/2, S. 240). Der Duft des Thymians konnte ebenfalls mit Eros verbunden sein. Als in Annette von Droste-Hülshoffs Ballade *Der Geierpfiff* die junge reizvolle »Maid« mit aufgelöstem Haar und geöffnetem Mieder in der Felsenhöhle ruht, mischt sich in »ihres heißen Odems Zug« auch »[b]erauschend Thimianes Duft«.[17]

[15] Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in 5 Bänden. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft […] bearb. und hrsg. von Konrat Ziegler u.a., München 1979, Bd. 5, Sp. 535; Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, 5. Aufl. Stuttgart 1991, S. 739.

[16] Günther Ohloff, Düfte. Signale der Gefühlswelt, Zürich 2004, S. 83, mit Beispielen bis zu Benn.

[17] Annette von Droste-Hülshoff, Sämtliche Werke, hrsg. […] und mit Nachwort und Erläuterungen versehen von Clemens Heselhaus, München sowie Darmstadt 1966, S. 346 f.

In Fontanes *Grete Minde* ist ein »Thymianbusch« in der Stube – ebenso wie danach die Tauben im Hof – eines der Vorzeichen der Begegnung von Grete und Valtin, bei der sie sich in ihrer Liebe bestärken und Grete die gemeinsame Flucht vorschlägt (I/1, S. 52).

Am »Ende des Gartens« passieren Botho und Lene auf einem »Seitenweg« »hochstehende Himbeerbüsche«. »Ende des Gartens« und »Seitenweg«, das entspricht ihrer Liebe abseits von den normalen Hauptwegen. Zwischen Himbeeren und Reseda besteht ein Zusammenhang; die Gartenreseda, die Reseda odorata (!), wurde auch »Himbeerkraut« genannt.[18] Vor allem aber ist auf ein besonderes Kindheitserlebnis Fontanes zu verweisen, das er im Gedicht *Im Garten* und in *Grete Minde* verarbeitet hat. Die ersten beiden Strophen von *Im Garten* lauten:

Die hohen Himbeerwände
Trennten dich und mich,
Doch im Laubwerk unsre Hände
Fanden von selber sich.

Die Hecke konnt' es nicht wehren,
Wie hoch sie immer stund:
Ich reichte dir die Beeren,
Und du reichtest mir deinen Mund. (I/6, S. 305 f. mit 1078)

Die Handlung von *Grete Minde* beginnt mit einem Gespräch Gretes und Valtins über den trennenden Gartenzaun und die hohen »Himbeerbüsche« hinweg. Und nachdem Grete, von Valtin aufgefordert, über den »Himbeerzaun« zu ihm hinübergesprungen ist, bekennt er ihr erstmals seine Liebe (I/1, S. 7 ff.).[19]

Bei den Erdbeerbeeten macht Lene vorläufig Halt. Für Erdbeeren war die Verknüpfung mit Eros und Verlockung allgemeiner in der Tradition vorgegeben.[20] Die Liebenden realisieren dies auch prompt. Lene nimmt eine Erdbeere mit dem »Stengelchen« »zwischen die Lippen« und tritt herausfordernd vor Botho hin, worauf dieser die Beere »von ihrem Munde« fortpflückt und sie umarmt und küsst mit den Worten: »Meine

[18] DW (s. Anm. 10) Bd. 10, Sp. 1332. Vgl. auch Bd. 14, Sp. 819.

[19] Nach Meinung von Böschenstein, Namen als Schlüssel bei Hoffmann und bei Fontane [erstmals 1996], in: Dies., Verborgene Facetten (s. Anm. 3) S. 300 ff., S. 320 spielt die Himbeere bei Fontane »als erotisches Symbol eine grosse Rolle«. Ihr Zeugnis dafür, der Name Maline (d.h. slawisch Himbeere) in *Vor dem Sturm* (s. dort I/3, S. 237), bietet dafür aber keinen rechten Anhaltspunkt.

[20] Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 85 f.; vgl. auch Lurker (s. Anm. 15) S. 177.

süße Lene, das hast du recht gemacht.« (S. 343)[21] Beim nächsten Besuch Bothos im Hause der Frau Nimptsch ist dieser Bedeutungszusammenhang sicher mit präsent. Frau Nimptsch fordert zuletzt Lene auf: »Aber nu mach einen Tee, Lene, das Wasser kocht un bullert schon, un Erdbeeren und Milch sind auch da. Un auch saure. Jott, den armen Baron muß ja schon ganz jämlich [d.h. unwohl] sein. Immer ankucken macht hungrig, soviel weiß ich auch noch.« (S. 372)

Die Worte »soviel weiß ich auch noch« mit ihrem Rückblick in die Vergangenheit deuten nicht nur auf möglichen Hunger auf eine Mahlzeit; denn solch einen Hunger wird Frau Nimptsch auch im Alter noch empfinden können. An den ›Hunger‹ des erotischen Begehrens kann sie sich dagegen jetzt nur noch in Gedanken erinnern. Dabei »weiß« sie aber »auch noch«, dass das reine »Ankucken« des oder der Geliebten nicht ausreicht und das Begehren nach einer Erfüllung strebt. Das kochende Wasser mag zudem mit seiner Hitze die Hitze bei einem solchen Begehren illustrieren. Und wie Botho sich jetzt an Erdbeeren und Milch laben darf, wird auch sein erotisches Begehren bald erfüllt werden. Noch am selben Abend schlägt er Lene einen längeren Ausflug vor. Es wird die »Landpartie« in Hankels Ablage sein, von der die folgenden Kapitel handeln.

b) Nun wird bei der Schilderung des Aufenthalts der Liebenden in Hankels Ablage in wohldosierter Dezenz über die im engeren Sinne erotische Erfüllung explizit nichts mitgeteilt; dass die Liebenden dort eine gemeinsame Nacht verbringen, sagt genug. Implizit kam vorher bei den Geschehnissen im Dörrschen Anwesen allerdings wiederholt die Wirkungsmacht des Eros auch im sexuellen Bereich zur Sprache. Man hat in der Forschung inzwischen erkannt, dass Fontane nicht nur in der persönlichen Konversation, sondern auch in seinem dichterischen Werk mancherlei Anspielungen und Zweideutigkeiten in Eroticis einbrachte, wobei mehreres mitgespielt haben wird: das Bestreben, die menschliche Lebenswirklichkeit vollständig und ungeschmälert zu bedenken, das gezielte Contra gegen die in der Gesellschaft heuchlerisch aufgebauten Tabus – noch über die positive Bewertung unstandesgemäßer Liebesbeziehungen hinaus – und das Vergnügen am sprachlichen und gedanklichen Spiel und am Witz aus einer bestimmten ›Kiste‹. Grundlegend sind hierzu die im selben Jahr (1998) nebeneinander erschienenen Beiträge von Christian Grawe und Norbert Mecklenburg.[22]

[21] Anders als Guthke (s. Anm. 3) S. 256 meinte, wird das Motiv später in Hankels Ablage von Isabeau nicht einfach wiederholt (S. 395). Man kann daher nicht mit Guthke behaupten, dass dadurch »ein ominöses Licht auf Bothos und Lenes Liebe fällt«.

[22] Christian Grawe, »Die wahre hohe Schule der Zweideutigkeit«: Frivolität in Fontanes

Bei *Irrungen, Wirrungen* kann man die zuletzt zitierten Worte der Frau Nimptsch bereits zu dieser Art von Anspielungen rechnen. Es gibt hier aber noch sehr viel massivere Beispiele. »Der Interpret läuft«, wie Mecklenburg im Bezug auf Fontanes Erzählwerk insgesamt bemerkt, »natürlich Gefahr, sich selbst bloßzustellen, wenn er zweideutige Stellen eindeutig identifiziert und interpretiert.«[23] Doch mehrfach liegt die entsprechende Assoziationsmöglichkeit, wenn man sie erst einmal in Betracht zieht, so nahe, dass es keine allzu einseitige Fantasie braucht, um auf diese Spur zu kommen. Vor allem aber – und nur das soll im Folgenden gelten – lassen sich die jeweiligen Zweitbedeutungen auch lexikalisch nachweisen: in der Umgangs- oder Vulgärsprache sowie gelegentlich in der Fachsprache der Biologie.[24] Mit beidem war Fontane vertraut. Er hatte beim Militär gedient und »verbrachte« »[w]esenliche Teile seiner Freizeit […] in Männergesellschaft«,[25] und er hatte als Apotheker gearbeitet.

In mehreren Fällen wird der Leser sogar darauf aufmerksam gemacht, dass es hier zugleich um sexuelle Dinge geht.

Beim Gerede der Frau Dörr geschieht dies, indem Lenes Reaktionen mit beschrieben werden. Wie Lene Botho erklärt, sagt Frau Dörr manchmal »sonderbare Dinge […], die wie Zweideutigkeiten klingen und es auch sein mögen. Aber sie weiß nichts davon« (S. 343). Für Lene sind die möglichen Bezüge dagegen offenbar klar. Sie wird rot oder möchte, um aus den »Verlegenheiten« herauszukommen, das Thema wechseln (Belege im Folgenden).

Als Lenes Zeigefinger nach dem Knall des ersten der von Botho mitgebrachten Knallbonbons blutet, sagt Frau Dörr »entzückt«:

> Das tut nich weh, Lene, das kenn' ich; das is, wie wenn sich 'ne Braut in'n Finger sticht. Ich kannte mal eine, die war so versessen drauf, die stach sich immerzu un lutschte und lutschte, wie wenn es wunder was wäre. (S. 336)

Romanen [erstmals 1998], in: Ders., »Der Zauber steckt immer im Detail«. Studien zu Theodor Fontane und seinem Werk 1976-2002, Dunedin 2002, S. 190 ff.; Norbert Mecklenburg im Kapitel »Zweideutigkeiten. Formen und Funktionen erotischer Anspielungen« in seinem Buch: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit, Frankfurt a. M. 1998, S. 228 ff.

[23] Mecklenburg (s. Anm. 22) S. 231.

[24] Lexika zur Umgangs- oder Vulgärsprache: Küpper (s. Anm. 10); Ernest Borneman, Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen, Reinbek bei Hamburg 1974, 2 Bde., ohne Seitenzahlen. Bei Küpper ist jeweils auch mit notiert, ab wann der betreffende Sprachgebrauch für ihn nachzuweisen war; Borneman verzichtet auf diese Angaben.

[25] Zu letzterem Grawe, Die wahre hohe Schule (s. Anm. 22) S. 204.

Lene wird daraufhin wohl nicht nur »rot«, weil ihr versagt ist, Bothos »Braut« zu werden, sondern weil ein »Lutschen« am Finger an eine Sexualpraxis erinnern kann.[26]

Als bei dem Abendspaziergang, den die Liebenden zusammen mit Frau Dörr unternehmen, das Gespräch auf die Ausstattung von Betten kommt, betont Frau Dörr: »Ich bin so mehr fürs Feste, für Pferdehaar und Sprungfedern, und wenn es denn so wuppt …« (S. 364). Für Lene kann »diese Beschreibung etwas ängstlich« werden (S. 365), weil die Wörter »springen« und »Sprung« laut Umgangssprache auch an koitieren denken lassen,[27] wozu dann das Wort »wuppen« gut passt. Dass dies tatsächlich mit angesprochen sein kann, bestätigt Frau Dörr anschließend in ihrer plumpen Art, wenn sie sich nach einer Wendung des Gesprächs über den Storch auslässt, der die Kinder bringt (dazu noch unten nach Anm. 62).

Als sie wenig später eine kleine Erhöhung erreichen, sagt Frau Dörr: »Nun bloß da noch rauf, und dann setzen wir uns und pflücken Butterblumen und flechten uns einen Stengelkranz. Jott, das macht immer so viel Spaß, wenn man den einen Stengel in den andern piekt, bis der Kranz fertig is oder die Kette.« (ebd.)

Lene, der es, wie es heißt, »heute beschieden war, aus kleinen Verlegenheiten gar nicht herauszukommen«, versucht, diesen Redefluss mit »Wohl, wohl« zu dämpfen und Frau Dörr zum Weitergehen zu bewegen. Sie kann dabei an einen Brautkranz denken[28] oder an die beschwerliche Bindung, die eine Liebesbeziehung mit sich bringen mag – in *Stine* sagt Stine in der letzten Aussprache zu Waldemar, »ich mag keine Kette für dich sein, an der du dein Leben lang herumschleppst« (II/2, S. 551). Doch viel peinlicher muss Lene die Beschreibung des Flechtens sein: In der Umgangsprache konnte das Wort »Stengel« den Penis bezeichnen.[29] Und dass Fontane wirklich diese Bedeutung im Sinn gehabt haben kann, haben Renate Böschenstein und Gerhard Neumann unabhängig voneinander bereits für das Beispiel des Birnen-»Stengels« in *Frau Jenny Treibel* festgestellt.[30] Das »Pieken«, das nach den Worten von Frau Dörr »immer so viel

[26] Dazu auch Küpper (s. Anm. 10) S. 510; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 36.4.

[27] Küpper (s. Anm. 10) S. 786 f.; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 26.25.

[28] Damit erklärte ihre Verlegenheit Walther Killy, Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts, München 1963, S. 203. Verfehlt allerdings der Gedanke: »Hoffnungslosigkeit, jemals für Botho den Brautkranz zu tragen«. Der stand ihr ohnehin nicht mehr zu; vgl. im Roman S. 433 und 474.

[29] So schon für die ältere Zeit DW (s. Anm. 10) Bd. 18, Sp. 2359 f.; s. ferner Küpper (s. Anm. 10) S. 797; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 1.73. Vgl. auch zum Wort »Stange« unten vor Anm. 41.

[30] I/4, S. 457 ff. Dazu Renate Böschenstein, Storch, Sperling, Kakadu: eine Fingerübung zu Fontanes schwebenden Motiven [erstmals 1995], in Dies., Verborgene Facetten (s. Anm. 3),

Spaß« macht, lässt sich damit in Zusammenhang bringen. Denn der einzelne Stengel wird dabei in die kleine Öse, die in den Stengel der nächsten Blume unter der Blüte hineingestochen wurde, eingeführt.[31] Dazu ein weiteres Vergleichsbeispiel aus *Frau Jenny Treibel*: Als dort die Schmolke beim Abdecken des Tisches die »Teller und Bestecke« so zusammentut, dass »die Messer- und Gabelspitzen nach allen Seiten hin« herausstarren, und der alte Schmidt sie freundlich mahnt: »Pieken Sie sich nicht«, erwidert sie: »Nein, Herr Professor, von Pieken is keine Rede nich mehr, schon lange nich.« Ihr Mann ist vor einigen Jahren gestorben (I/4, S. 462 und 345).[32]

Weniger deutlich, aber klar verifizierbar, ist Bothos eigener Hinweis auf eine solche Zweideutigkeit, als er für Lene und Frau Dörr die unverbindliche »redensartliche« Konversation in der höheren Gesellschaft nachmacht beziehungsweise parodiert (S. 338 f.). Er möchte über »Morcheln« sprechen, und als Frau Dörr einwendet: »Über Morcheln, Herr Baron, das geht doch nicht«, erwidert er: »Oh, warum nicht, warum sollte es nicht gehen, liebe Frau Dörr? Das ist ein sehr ernstes und lehrreiches Gespräch und hat für manche mehr Bedeutung, als Sie glauben.« Im Unterschied zu Frau Dörr scheint ihm also die Zweideutigkeit des Wortes »Morchel« bewusst zu sein, und er hat – ähnlich wie seine Offizierskollegen bei derartigen Anzüglichkeiten – sein Vergnügen daran. Er erzählt:

> Ich besuchte mal einen Freund in Polen, Regiments- und Kriegskameraden, der ein großes Schloß bewohnte, rot und mit zwei dicken Türmen, und so furchtbar alt, wie's eigentlich gar nicht mehr vorkommt. Und das letzte Zimmer war sein Wohnzimmer; denn er war unverheiratet, weil er ein Weiberfeind war … Und überall waren morsche, durchgetretene Dielen, und immer, wo ein paar Dielen fehlten, da war ein Morchelbeet, und an all den Morchelbeeten ging ich vorbei, bis ich zuletzt in sein Zimmer kam.

Die Bezeichnung des Kameraden als »Weiberfeind« erklärt diesen – für den Eingeweihten verständlich – als Homosexuellen. Im Februar 1884 gab

S. 247 ff., S. 262; Gerhard Kaiser, Wozu noch Literatur? Über Dichtung und Leben, 2. Aufl. Würzburg 2005, S. 29 ff. – Es würde wohl zu weit gehen, diese Bedeutung auch für das »Stengelchen« bei Lenes Spiel mit der Erdbeere (wie oben vor Anm. 21) anzunehmen.

[31] Schon im Altgriechischen konnte das Wort »kentron« (Stachel) als Ausdruck für den Penis gebraucht werden. Borneman (s. Anm. 24) nennt in Bd. 2, Ziffer 26.25 »mit dem Dorn pieken« als einen der vielen Ausdrücke für koitieren.

[32] Mit Selbstverständlichkeit sieht in dem von Frau Dörr genannten »Pieksen« einen sexuellen Bezug Martin Lowsky in seinem für den Schulgebrauch bestimmten Beitrag: Textanalyse und Interpretation zu Theodor Fontane, Irrungen, Wirrungen, Hollfeld 2011, S. 64.

es in Berlin zum Zweck der Männerprostitution einen »Ball der Weiberfeinde«.[33] Als in Fontanes *Der Stechlin* beim Stichwort Schloss Rheinsberg das Gespräch auf den langjährigen Schlossherrn Prinz Heinrich, den Bruder Friedrichs II., kommt, ist von seiner »Frauenfeindschaft« und Zugehörigkeit zu den »Weiberfeinden« die Rede (I/5, S. 132 f.); Prinz Heinrich war homosexuell orientiert.[34] Dass in dem verfallenen Schloss des Kameraden in den Lücken zwischen den Dielen Morcheln wachsen, hat einen Vorläufer in Fontanes *Vor dem Sturm*, wo es über den schlimmen Zustand des Schlosses Guse heißt, dass im linken Flügel aus den »zerbröckelten Dielen überall die Pilze hervorwuchsen« (I/3, S. 140). Aber weshalb nennt Botho dafür jetzt genau die Pilzart Morcheln? Linné hatte in seinem grundlegenden Werk über die Pflanzen die Morchel »Phallus« genannt, mit den Unterarten »Phallus esculentus« und »Phallus impudicus«.[35] Fontane kannte diese Benennungen sicher. Sie stehen auch in Adelungs *Deutschem Wörterbuch* sowie in Samuel Hahnemanns *Apothekerlexikon*.[36] Dazu können sogar die Dielen passen, wenn hier die spezielle Bedeutung in der Umgangssprache mit gilt, wonach »Diele« – so wie »Tille« oder »Dille« – eine Prostituierte bezeichnen kann.[37] Direkt formuliert, kann demnach das Ganze besagen: Im Schloss des homosexuellen Kameraden Bothos gedeihen die Phalli der Männerfreunde; weibliche Prostituierte können hier deshalb »fehlen«.[38]

Als Frau Dörr danach geltend macht: »Aber man kann doch nicht immer von Morcheln sprechen«, antwortet Botho: »Nein, nicht immer. Aber oft oder wenigstens manchmal, und eigentlich ist es ganz gleich, wovon man spricht. Wenn es nicht Morcheln sind, sind es Champignons, […].«

33 Nach Martin Lücke, Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik, Frankfurt a. M. 2008, S. 11 f.

34 Dazu Christoph Martin Vogtherr, Favoriten am Hof des Prinzen Heinrich, in: Prinz Heinrich von Preußen. Ein Europäer in Rheinsberg, Katalog der [gleichnamigen] Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg im Schloss Rheinsberg vom 4. August bis 27. Oktober 2002, Berlin 2002, S. 495/496.

35 Carl von Linné, Caroli Linnaei […] Species Plantarum, exhibentes plantas rite cognitas, […]. Editio secunda, 2 Bde., Stockholm 1762/1763, Bd. 2, S. 1648.

36 Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyte […] Ausgabe, 4 Bde., Leipzig 1793 ff., Neudruck Hildesheim / New York 1970, Bd. 3, Sp. 281 sowie Bd. 2, Sp. 681; Samuel Hahnemann, Apothekerlexikon. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe [1793 ff.], 2 Bde., Ulm 1966, Bd. 2,1, S. 208, Bd. 2,2, S. 241 und 280. Vgl. auch Küpper (s. Anm. 10) S. 611.

37 Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1 sowie Bd. 2, Ziffer 48.2; Küpper (s. Anm. 10) S. 834.

38 Damit erübrigt sich der Vorschlag von Eugène Faucher, Le langage chiffré dans *Irrungen Wirrungen* de Fontane, in: Études Germaniques 24, 1969, S. 210 ff., S. 217, das Motiv der »Morchel« sei wegen der Klangähnlichkeit des Wortes mit »morsch« gewählt.

Er unterstreicht damit also, dass Bezüge wie diese sehr wohl in den Gesprächen der Gesellschaft vorkommen. Und so bleibt auch bei der von ihm vorgeschlagenen Alternative die Sicht dieselbe, nur dass es nun um die weibliche Seite geht.

Champignons sind die bekanntesten unter den in der Biologie sogenannten »Hymenomyceten«, die ihre Sporen in einem »Hymenium« bilden. In Meyers Konversations-Lexikon der Zeit (Band von 1876) ist dies auch verzeichnet.[39] Dass Fontane, das Wortangebot nutzend, das Motiv des Champignons wirklich mit dem weiblichen Hymen in Zusammenhang brachte, bezeugt das Beispiel in *Cécile*. Am Ende ihrer Eröffnungen über die Vergangenheit von Cécile schreibt Eva Lewinski ausführlich über das Spezialgericht in Céciles Familie, die vornehmlich aus Rosinen hergestellten sogenannten »Pilzchen«. Sie sagt dazu zuletzt:

> Inmitten des Schüsselchens aber lag, um auch das nicht zu verschweigen, eine besonders große Rosine, die nicht nur den ihr zuständigen Mandelfuß hatte, sondern auch noch von zwei horizontal liegenden und ebenfalls aus Mandelkern geschnittenen Speilerchen kreuzartig durchstochen war. An den vier Spitzen dieser Speilerchen saßen dann ebenso viele kleine Korinthen und stellten das morceau de résistance her, das in der Sprache der Zachas [Name der Familie] »le Roi Champignon« hieß. Eine Bezeichnung, von der die Leute sagten, daß sich sowohl der Witz wie das damalige Französisch der Familie darin erschöpft habe. (I/2, S. 283 f.)

Die Wendung »morceau de résistance« ist im Französischen ein Ausdruck für das Hauptgericht bei einer Mahlzeit. Stellt man sich aber einmal konkret vor, wie dieser »morceau« hier aussah, kann man das Wort »résistance« auch anders, unmittelbar wörtlich verstehen und auf das, was sich hier in der Mitte des ungefähren Runds befindet, beziehen. Wieder direkt ausgesprochen: Ein weibliches Hymen kann »résistance« bieten. Eva Lewinskis Worte »um auch das nicht zu verschweigen« enthalten also nicht nur eine Art Entschuldigung für ihre Redseligkeit, sie können in zweiter Bedeutung auch besagen, dass sie einen eigentlich sonst beschwiegenen Sachverhalt berührt. Vor allem leuchtet ein, weshalb die Familie das besagte »Pilzchen« »Roi de Champignon« nennt; denn zum Champignon gehört das »Hymenium«. Der darin liegende »Witz« aber hat seine tiefere Pointe – ohne dass die Familie selbst daran zu denken braucht – in dieser Kombinationsmöglichkeit. Als in *Irrungen, Wirrungen* später bei den Ereignissen in Hankels Ablage das Wort »Champignon« noch einmal

[39] Meyers Konversations-Lexikon, Leipzig 1874 ff., Bd. 9, S. 191.

wiederkehrt, dürfte die gleiche Zweideutigkeit gelten. Nachdem Isabeau dem Wirt ihre Vorschläge für das Mittagessen gemacht hat, möchte sie mit den drei anderen Frauen im nahegelegenen Wald spazieren gehen. Sie sagt dazu: »Und vielleicht finden wir noch Champignons. Das wäre himmlisch. Die können dann noch an den Rehrücken, Champignons verderben nie was.« (S. 393) Für die höhere Prostituierte Isabeau gilt natürlich, dass Champignons und damit das »Hymenium« nie (mehr) etwas »verderben«. Es ist die gleiche Orientierung wie vorher in Balafrés Worten, als er – vordergründig im Bezug auf Schillersche Dramen – sagte: »Aber muß denn alles aus der ›Jungfrau‹ sein?« (S. 392)

Weitere Zweideutigkeiten dieser Art erscheinen wie andere Signale im Roman ohne besonderen Hinweis für den Leser, einfach als Elemente des Geschehens oder der Szenerie.[40] Es ist, als wenn es von vornherein gar nicht darauf ankäme, dass der Leser sie erkennt, und als wenn es genüge, dass sie – ungeachtet der groben Obszönität – vorhanden sind.

Bei den Mitteilungen zu Dörrs im zweiten Kapitel wird über ihr Haus gesagt, es habe »in Vor-Dörrscher Zeit« »als bloße Remise zur Aufbewahrung von Bohnenstangen und Gießkannen, vielleicht auch als Kartoffelkeller gedient« (S. 323). Hier ist zu fragen: Weshalb sind von den vielen Gerätschaften, die in einer Gärtnerei gebraucht werden, ausgerechnet nur die Bohnenstangen und die Gießkannen genannt? Und nehmen die Gießkannen wirklich so viel Platz ein, dass sie eigens hervorgehoben werden müssen? Die Erklärung kann sehr direkt ausfallen: Stange und Gießkanne konnten in der Umgangssprache den Penis bezeichnen;[41] und Bohnen galten schon in der Antike als besonderes Aphrodisiacum.[42]

Auf das gleiche weist für die Gärtnerei ein Motiv, das nun wie zur besonderen Einschärfung immer wieder genannt wird: Die Gärtnerei hat »Spargelanlagen«; man erlebt Frau Dörr »beim Spargelstechen«, sie benutzt dazu einen »Spargelkorb« und so weiter (S. 324, 326-328, 333).[43]

[40] Anders Grawe und Mecklenburg. Nach Meinung von Grawe, Die wahre hohe Schule (s. Anm. 22) S. 201 f. begegnen die Zweideutigkeiten bei Fontane vornehmlich in den Gesprächen. Mecklenburg (s. Anm. 22) konstatiert S. 235, dass »Zweideutiges in verbaler Kommunikation ergänzt wird durch zweideutige stumme Verhaltensweisen und Symptomhandlungen der Figuren«.

[41] DW (s. Anm. 10) Bd. 17, Sp. 808 und Bd. 7, Sp. 7419; Küpper (s. Anm. 10) S. 791 und 296; Borneman wie Anm. 29. Vgl. auch zum Wort »Stengel« oben bei Anm. 29.

[42] Pauly (s. Anm. 15) Bd. 1, Sp. 918; Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, 10 Bde., Berlin 1927 ff., Neudruck mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller, ebd. 1986/1987 (im Folgenden abgekürzt HWA), Bd. 1, Sp. 1470.

[43] Als Botho Lene vom »Küchengarten« bei seinem heimatlichen Schloss Zehden erzählt, erwähnt er ebenfalls die »Spargelbeete« (S. 344). In Hankels Ablage verhandelt die Prostituierte

»Spargel« war in der Umgangssprache ein Ausdruck für den Penis,[44] und nach einem alten Volksglauben konnte Spargel bei Männern wiederum als Aphrodisiacum wirken.[45] In dem seit 1930 verbreiteten Schlager mit dem Text von Fritz Rotter »Veronika, der Lenz ist da« kann es demnach heißen: »die ganze Welt ist wie verhext, | Veronika, der Spargel wächst«.[46] Wenn später in *Irrungen, Wirrungen* Isabeau bei ihren Verhandlungen mit dem Wirt über das Mittagessen zur Auswahl des Gemüses vor dem Braten sagt: »Spargel ist schon eigentlich zu spät, oder doch beinah« (S. 393), mag dies also – angesichts ihres schon etwas vorgerückten Alters und ihrer unschönen Korpulenz – auch mit der zweiten Bedeutung des Wortes eine sinnvolle Überlegung sein.

Damit noch nicht genug, finden sich schließlich selbst im Zusammenhang mit Lene drastische Anspielungen in dieser Richtung. Während ihrer Plätt-Arbeit am offenen Fenster erzählt sie Frau Dörr, wie ihre Beziehung mit Botho begann. Was sie plättet, wird nicht mitgeteilt. Ein besonderer Arbeitsvorgang wird dagegen genauer beschrieben (S. 328 f.). Frau Dörr hatte bereits wahrgenommen, »wie nach hinten zu« in der Stube »der kleine Plättofen glühte, der für neue heiße Bolzen zu sorgen hatte«. Als sie indirekt, aber in deutlicher Anspielung nach Botho fragt, wird Lene, wie es heißt,

> noch röter, als sie schon war, und sagte: »Der Bolzen ist kalt geworden.« Und vom Plättbrett zurücktretend, ging sie bis an den eisernen Ofen und schüttete den Bolzen in die Kohlen zurück, um einen neuen herauszunehmen. Alles war das Werk eines Augenblicks. Und nun ließ sie mit einem geschickten Ruck den neuen glühenden Bolzen vom Feuerhaken in das Plätteisen niedergleiten, klappte das Türchen wieder ein und sah nun erst, daß Frau Dörr noch immer auf Antwort wartete.

Weshalb wird gerade die Plätt-Arbeit von Lene bedacht? Weshalb nicht eine Arbeit beim Nähen oder Sticken? Und weshalb richtet sich bei der Plätt-Arbeit der Blick gerade auf den Umgang mit den Bolzen? Schon allgemein das Plätten kann zugleich auf Sex deuten; in der Umgangssprache konnte »plätten« koitieren meinen.[47] In Fontanes *Der Stechlin* dürfte darauf verwiesen sein, als Dubslav sich mit der alten Buschen über deren

Isabeau mit dem Wirt über den Speiseplan beim Mittagessen, als dieser gerade mit der »Anlage neuer Spargelbeete« beschäftigt ist (S. 392). Dazu auch im Folgenden nach Anm. 46.

[44] Küpper (s. Anm. 10) S. 778; Borneman wie Anm. 29.

[45] HWA (s. Anm. 42) Bd. 1, Sp. 534.

[46] Text und vierstimmiger Satz etwa in: Eine kleine Melodie. Das Chorbuch für die Geselligkeit, hrsg. von Siegfried Bauer, München 1989, S. 118 ff.

[47] Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 26.25.

Tochter Karline unterhält: Bei Karlines lockerem Lebenswandel ist nicht klar, wer der Vater ihrer kleinen Tochter Agnes ist. Es geht ihr aber auch ohne Ehemann einigermaßen gut. Denn, so sagt die Buschen: »Se plätt't ümmer. Alle so'ne plätten ümmer.« (I/5, S. 226 f.) Noch deutlicher sind die Signale beim Bolzen für Lenes Plätteisen. Dass er glühen muss, stimmt mit der ohnehin herrschenden Hitze zusammen. Und dass die Hitze das Wirken des Eros begründen und begleiten kann, ist hier bei Lene auch zu erkennen, weil sie beim Gedanken an Botho »noch röter« wird. Ein direktes Zeichen bietet aber vor allem der Bolzen selbst, denn in der Umgangssprache war »Bolzen« ein Ausdruck für den Penis, zumal den erigierten Penis.[48] Darf man danach wagen, hier die möglichen Bezüge noch weiter zu verfolgen? Lene legt einen »*neuen* glühenden Bolzen« ein und betätigt dabei das »Türchen« – nicht das »Kläppchen« oder die »Klappe« – ihres Plätteisens. Nach einer ersten Beziehung mit einem anderen Mann (S. 425) ist Botho, von dem sie gleich erzählen wird, ihr *neuer* Liebhaber. Und »Tür« war in der Umgangssprache eines der möglichen Wörter für das weibliche Geschlechtsteil.[49] Nach der plausiblen Argumentation von Christian Grawe ist in Fontanes *Der Stechlin* im Bezug auf die unglückliche Ehe-Erfahrung der Gräfin Melusine diese Bedeutung von »Tür« mit einiger Sicherheit eingebracht (I/5, S. 107 f.).[50]

Freilich, dieses Anspielungsniveau passt durchaus nicht auf die Lene, die bei der Erinnerung der Frau Dörr an Botho »noch röter« wird und deren »feine Sinnlichkeit« sich im Zimmer in Hankels Ablage schon bei dem relativ harmlosen Bild »Si jeunesse savait«[51] »wie von einer Verzerrung ihres eignen Gefühls beleidigt« fühlt (S. 386). Überhaupt wird man sich ernstlich fragen, ob nicht bei den festgestellten Signalen dieser Art die Grenze zur Geschmacklosigkeit zunehmend überschritten wird. Wie immer man aber auch dazu stehen mag, als Gesamteindruck bleibt zu resümieren: Die Wirkungsmacht des Eros ist beim gesamten Geschehen im Dörrschen Anwesen umfassend gegenwärtig, von der Herzensliebe bis zum Sex. Es knistert hier geradezu.

[48] Küpper (s. Anm. 10) S. 121; Borneman wie Anm. 29. – Vielleicht ist diese Bedeutung auch vorausgesetzt in der schaurigen Traumvision im Gedicht »Durch einen schwarzen, schwehlenden Schneckengang« in Arno Holz' *Phantasus*, wenn das Ich über die Peinigung durch die »Meerkater« unter anderem sagt: »Schon hebt der Henker, eine [sic!] Mandril, seinen riesigen Plättbolzen.« (Arno Holz, Phantasus, hrsg. von Gerhard Schulz, Stuttgart 1984, S. 87).

[49] Küpper (s. Anm. 10) S. 855, Ziffer 6 sowie S. 333; Borneman (s. Anm. 24) Bd. 1; Bd. 2, Ziffer 1.66. Vgl. auch DW (s. Anm. 10) Bd. 21, Sp. 463.

[50] Grawe, Die wahre hohe Schule (s. Anm. 22) S. 198 f.

[51] Abbildung bei: Bernd W. Seiler, Fontanes Berlin. Die Hauptstadt in seinen Romanen, 2. Aufl. Berlin 2011, S. 63.

DIE NÄHE DES TODES

Von Anfang an gehört zur Idylle im Dörrschen Anwesen als weiteres wirkungsmächtiges Element die Nähe des Todes. Renate Böschenstein hat für diese Art von Idylle den Begriff »idyllischer Todesraum« geprägt und dafür eine Reihe von Beispielen aus der Dichtung des 19. Jahrhunderts angeführt. Ein besonderes Beispiel für Fontane war für sie dabei die Szenerie um Schloss Holkenäs in der Einleitung von *Unwiederbringlich*.[52] Bei *Irrungen, Wirrungen* sind die einschlägigen Signale jedoch noch deutlicher.

Schon im Gesamteindruck kann das Dörrsche Anwesen zugleich als ein solcher »Todesraum« verstanden werden. Wie Botho später Herrn Franke erzählt, war er von Anfang an »von der Abgeschiedenheit und Stille«, die er dort vorfand, »entzückt« (S. 442). »Abgeschiedenheit und Stille« sind nicht nur Merkmale der Idylle, sondern können auch ein Dasein im Tod kennzeichnen. Die Wörter »abscheiden« und »abgeschieden« sind geläufige Ausdrücke für »sterben« und »gestorben«. In Fontanes Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* sagt der alte Herr von Ribbeck, als er seinen Tod nahen fühlt: »Ich scheide nun ab«. (I/6, S. 255) In *Irrungen, Wirrungen* erzählt Botho später Käthe beim Belvedere im Park von Charlottenburg »von den Geistern abgeschiedener Kaiser und Kurfürsten«, die der General von Bischofswerder hier habe »erscheinen lassen« (S. 471). Zur Bedeutung von »Stille« sei an die Worte »Stille, wie des Todes Schweigen« in Schillers *Die Kraniche des Ibykus* erinnert, die Fontane in seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* zitiert hatte (II/2, S. 198), sowie an die Wendung »Totenstille«, die Botho später im Bezug auf die Situation in Hankels Ablage gebraucht (dazu unten vor Anm. 77).

Dass bei Beginn der Handlung »statt der Strahlen«, die die Sonne »den ganzen Tag über herabgeschickt hatte, […] bereits abendliche Schatten in dem Vorgarten« des Anwesens liegen (S. 319 f.), passt gut dazu. Nach alter Tradition herrscht im Reich des Todes Schatten. Man mag dazu etwa an den Hades in der griechischen Mythologie denken oder an die Worte des Matthäusevangeliums, wonach die Menschen, die auf Erlösung warten, »am Ort und Schatten des Todes« sitzen (Matth. 4,16; Luther-Bibel). In *Irrungen, Wirrungen* erfüllt sich der Zusammenhang später beim Tod der Frau Nimptsch in ihrer neuen Wohnung auch konkret: Die Sonne scheint hell in ihre Stube, aber ihr Bett, in dem sie stirbt, liegt »im Schatten« (S. 431 f.). In *Effi Briest* reicht der Zusammenhang über den ganzen

[52] Renate Böschenstein, Idyllischer Todesraum und agrarische Utopie: zwei Gestaltungsformen des Idyllischen in der erzählenden Literatur des 19. Jahrhunderts [erstmals 1986], in: Dies., Verborgene Facetten (s. Anm. 3) S. 135 ff., S. 136 ff.

Roman hinweg: Die einleitende Beschreibung der »Park- und Gartenseite« des Herrenhauses von Hohen-Cremmen bedenkt zunächst, was von dem durch den Seitenflügel bewirkten »breiten Schatten« alles erreicht wird; Endpunkt ist dabei das Rondell. Im letzten Kapitel erfährt man, dass Effi auf eigenen Wunsch in diesem Rondell begraben wurde; die am Anfang dort stehende Sonnenuhr hat man dafür entfernt (I/4, S. 7 und 294).

Auch die Wohngebäude auf dem Dörrschen Anwesen erweisen sich zugleich als Orte des Todes.

Für das Haus, in dem Frau Nimptsch und Lene wohnen, wird im einleitenden Absatz als erstes seine »Kleinheit« hervorgehoben; dann wird es »dies kleine Wohnhaus« genannt. Im zweiten Absatz, mit dem die Handlung beginnt, erscheint es einfach als »Häuschen«, wobei als kennzeichnendes Attribut wiederum die »Stille« herausgestellt wird, wenn es heißt, dass die »halb märchenhafte Stille« des Vorgartens »nur noch von der Stille des von der alten Frau Nimptsch und ihrer Pflegetochter Lene mietweise bewohnten Häuschens übertroffen wurde« (S. 319f.). Neben dem einfachen Wort »Haus« waren in der literarischen Tradition die Kombinationen »kleines Haus« oder »stilles Haus« mögliche Bezeichnungen für das Grab, den Sarg oder die Urne eines Toten.[53] Für Fontane zwei Vergleichsbeispiele: In den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* wird im Kapitel über das Havelland im Abschnitt über Falkenrehde ein schadhafter Sarg in einer Gruft beschrieben, bei dem »am Kopfende« »das verschließende Brettchen fehlte«. Dazu heißt es: »Es sah aus wie die offenstehende Tür eines kleinen Hauses.« (II/2, S. 351) In der Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* wird vom Grab des alten Ribbeck als von »dem stillen Haus« gesprochen (I/6, S. 256).[54] Später, nach dem Weg-

[53] Zu »Haus« und »kleines Haus« Belege bei: Eberhardt, Eichendorffs Taugenichts. Quellen und Bedeutungshintergrund. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs, Würzburg 2000, S. 461. Zu »stilles Haus«: Goethes Gedicht *Deutscher Parnaß* (Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe], Abteilung I, 55 Bde., Weimar 1887ff., Bd. 2, S. 30); Eichendorffs Gedicht *Frau Venus* (Joseph von Eichendorff, Werke, nach den Ausgaben letzter Hand […], Textredaktion Jost Perfahl u.a., 5 Bde., München 1970ff., Bd. 1, S. 220); Grillparzers Lied *Worte über Beethovens Grab zu singen* (Franz Grillparzer, Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, hrsg. von Peter Frank / Karl Pörnbacher, 4 Bde., München 1960ff., Bd. 1, S. 182). Auch volkstümlich, so in einer Grabschrift in Hallein: »In diesem engen stillen Haus | Ruht er von den Geschäften aus.« (Marterln und Grabschriften. Nach der Sammlung von Ludwig Hörmann hrsg. von Walter Schmidkunz, 5. Aufl. Erfurt 1941, S. 32).

[54] Nach Böschenstein, wie Anm. 9, bietet die Aura des Hauses mit der mütterlichen Frau Nimptsch noch aus einem tieferen Grund »the seduction of death«. Denn, so lautet ihre Begründung, »[t]he maternal world – as Fontane's contemporaries Bachofen, Keller, and Raabe pointed out – brings forth life but also takes it back into death.« Ob dieser Aspekt hier wirklich beteiligt ist?

zug von Lene und Frau Nimptsch, bemerkt der Erzähler, dass ihr früheres Haus bei Dörrs, »so poetisch es lag, nicht viel besser als ein Keller gewesen war« (S. 422). Als Ort in der Tiefe konnte ein dunkler Keller auch an die Unterwelt erinnern; Mephisto in Goethes *Faust* rechnet Keller »[z]ur Nachbarschaft der Unterwelt«.[55]

Über das Haus, in dem die Dörrs wohnen und das früher »eine bloße Remise« gewesen war, sagt der Erzähler abschätzig: »ein jämmerlicher Holzkasten« oder einfach »Kasten« (S. 322 f.). Nach Adelungs Wörterbuch und ebenso nach dem Grimmschen Wörterbuch ist ein Sarg ein »Kasten«.[56] In Fontanes *Vor dem Sturm* sagt General Bamme beim Anblick eines »schwarze[n] Kasten[s]« mit einer »Zudecke darüber«: »Der reine Sarg.« (I/3, S. 673)[57] Dabei hatte der Dörrsche »Holzkasten«, wie schon zitiert (oben vor Anm. 42), »in Vor-Dörrscher Zeit« unter anderem »vielleicht auch als Kartoffelkeller gedient«. Eine Remise hat eigentlich kein besonderes Untergeschoss. Offenbar kam es jedoch auf das Wort »Keller« an. Es ließ sich in der Verknüpfung mit Kartoffeln wie selbstverständlich unterbringen; denn für deren Lagerung war »Kartoffelkeller« nun einmal ein fester Begriff. Jedenfalls erhält das Haus dadurch – ähnlich dem Haus der Frau Nimptsch – auch Anteil an der Unterwelt. Dass es »beinahe fensterlos« ist, unterstreicht dies noch zusätzlich. In der Unterwelt herrscht nach gängiger Vorstellung Düsternis; beim Motiv des Schattens war schon daran zu denken.[58]

In verschiedenem Grade haben folgerichtig die Bewohner der beiden Häuser mit dem Tod zu tun.

Frau Nimptsch lebt schon bewusst auf den Tod zu. Sie spricht »gern von Begräbnissen« und hat genaue Vorstellungen von dem Kranz, der auf ihrem Grabe liegen soll (S. 371 f.). Zu Lenes Aussehen wird bei ihrem ersten Auftreten neben den Angaben zur Kleidung als einziges ihr »aschblonde[s] Haar« hervorgehoben (S. 327); und beim Gespräch der Offizierskameraden Bothos erscheint diese Haarfarbe als ihr besonderes Kennzeichen, wenn Wedell bemerkt, Botho sei »ins Aschfarbene gefallen«

[55] DW (s. Anm. 10) Bd. 11, Sp. 514; Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz u. a., Hamburg 1948 ff., Bd. 3, S. 157. Vgl. zu dem Motiv auch in Fontanes *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 551.

[56] Adelung (s. Anm. 36) Bd. 3, Sp. 1281; DW (s. Anm. 10) Bd. 14 , Sp. 1798.

[57] Im Übrigen nennt Frau Dörr das Haus der Frau Nimptsch auch einen »Puppenkasten« (S. 421).

[58] Denys Dyer, Botho von Rienäcker Lays a Wreath on Frau Nimptsch's Grave – Fontane's Narrative Mastery, in: Connections. Essays in honour of Eda Sagarra, hrsg. von Peter N. Skrine u. a., Stuttgart 1993, S. 71 ff., erklärt S. 78 den großen Hund, der das Dörrsche Anwesen bewacht, als »a sort of run-down Cerberus«.

(S. 362). Das sagt sicher etwas über ihr Wesen im Vergleich zu Käthe aus: Ihr herber Reiz (s. S. 375) unterscheidet sich vom strahlenden Reiz der »Flachsblondine« Käthe (S. 356, 361; s. auch S. 348 f. und 411).[59] Unabhängig davon mag darin zugleich eine Vorausdeutung auf die spätere Handlung liegen, als Botho versucht, die Erinnerung und Bindung an Lene zu tilgen, indem er ihre Briefe zu »Asche« verbrennt (S. 455). Asche ist aber überhaupt ein Zustand des potenzierten Todes. Seit alters wurden Tote verbrannt; und das Wort »Asche« konnte überhaupt als Zeichen für Sterben und Tod gebraucht werden.[60] Dazu kommt, dass Lene bei ihrem Leben und Arbeiten im Haus bei Frau Nimptsch blass wird. Der eintretende Botho beschließt seine über das schöne Sommerwetter hingeplauderten Worte mit der Mahnung: »Und Lene kann's auch brauchen, dass sie mehr draußen ist; sie wird mir sonst zu blaß.« (S. 334) Tote sehen bleich oder blass aus; das sagt auch das Wort »totenblass«.

Herr Dörr zeigt Züge des leibhaftigen Todes. Vorbild ist dafür offenbar das traditionelle Bild vom Tod als Gerippe. Das leitende Signal – dem auch seine magere Statur (S. 324) entspricht – ist Dörrs Name. Denn die Gestalt des Todes wurde vielfach als »dürr« vorgestellt; in Eichendorffs Totentanzgedicht *Der Kehraus* zum Beispiel erscheint die Figur des Todes, der beim Tanz »die Beine« »knacken«, als der »Dürre«.[61] Damit stimmt zusammen, dass Herr Dörr bei dem von Botho angeregten Tanz den Takt auf dem Küchenbrett nicht mit dem ihm dafür gegebenen Löffel, sondern »mit seinem Knöchel« schlägt (S. 339). Bei den alten Darstellungen des Totentanzes spielt der Tod häufig ein Instrument, manchmal auch ein Schlaginstrument, wobei er im Einklang mit seiner Gestalt als Gerippe verschiedentlich einen Knochen als Schlegel benutzt.[62] Dabei ist Herr Dörr nach den ungenierten Worten seiner Frau wirklich seinem realen

[59] Auch die strenge und zielstrebige Mathilde in Fontanes *Mathilde Möhring* hat aschblondes Haar (I/4, S. 578).

[60] Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 22. Vgl. auch das Lenau-Zitat bei Fontane, II/2, S. 330. – Dass mit der Haarfarbe Lenes auf die Märchenfigur Aschenputtel angespielt sein könnte, erscheint danach sehr zweifelhaft. Für möglich hielt dies Ronald Speirs, ›Un schlimm is eigentlich man bloß das Einbilden‹: zur Rolle der Phantasie in »Irrungen, Wirrungen«, in: Fontane Blätter 39, 1985, S. 67 ff., S. 73. Eher könnten auf Aschenputtel Bothos Worte vom »goldene[n] Pantoffel« (S. 336) verweisen; so Hugo Aust, Theodor Fontane. Ein Studienbuch, Tübingen / Basel 1998, S. 119. Doch was hat Lene mit Aschenputtel wirklich gemeinsam?

[61] Eichendorff (s. Anm. 53) S. 347 f. Weitere Beispiele für die ältere Literatur im DW (s. Anm. 10) Bd. 2, Sp. 1739 sowie in der Neubearbeitung des DW, Leipzig / Stuttgart 1983 ff., Bd. 6, Sp. 806.

[62] Abbildungen bei Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben, Bern 1980, Nr. 139, 215, 333, 344/345. – Fontane kannte Totentanzdarstellungen; ein Zeugnis begegnet etwa in *Unwiederbringlich* (I/2, S. 575 f.).

Tode nahe; »vielleicht balde« kann ihn ein tödlicher Schlaganfall treffen (S. 329).

Frau Dörr wirkt neben ihrem Mann noch recht gesund und lebenskräftig. Aber sie kann und will kein Leben mehr weitergeben. In ihrer unverblümten Art sagt sie beim Anblick des Storchs: »Na, nach mir sieht er nich. Da könnt' er lange sehn. Und is auch recht gut so.« (S. 365) Dass auch Hans, der Sohn aus erster Ehe Dörrs, sich als todesnahe Figur präsentiert, wird noch im Folgenden (vor Anm. 65) zu bedenken sein.

DIE VERKNÜPFUNG VON EROS UND TOD

Die Signale für die Wirkungsmacht des Eros und die Signale für die Nähe des Todes, die nacheinander betrachtet wurden, gelten allerdings im Grunde nicht unabhängig voneinander, sondern gehören eng zusammen. Der Eros schließt den Tod mit ein, das eine kann aus dem anderen hervorgehen, oder anders, die Liebe von Botho und Lene hat gerade in dem gegebenen idyllischen Todesraum ihren Ort. In verschiedenen Versionen ist dies in die Darstellung aufgenommen.

Am Anfang der Liebesbeziehung wird noch Todesangst durch Eros abgelöst. Wie Lene Frau Dörr erzählt, lernte sie Botho kennen, als dieser und ein Kamerad sie und ihre Freundin bei ihrer Bootsfahrt vor dem bedrohlich auf sie zukommenden Dampfschiff retteten. Lene und ihre Freundin waren, als das Schiff sich näherte, »auf den Tod erschrocken«; da kamen die zwei Herren herangefahren und lenkten sie »aus dem Strudel heraus«. Als später die beiden Herren Lene und der Freundin anbieten, sie nach Hause zu begleiten, stimmt Lene »freiweg« zu; denn, so sagt sie, »der eine« – nämlich Botho – »gefiel« ihr (S. 330 f.).

Im weiteren Verlauf dieses Gesprächs mit Frau Dörr folgt umgekehrt auf die offenen Bekenntnisse Lenes zu ihrer Liebe eine Erinnerung an Tod und Grab. Lene gesteht, wie glücklich es sie allein schon macht, wenn sie »nicht abwarten kann«, bis Botho »wieder da ist« (S. 332). Da erhält sie seinen Brief, in dem er seinen Besuch für den nächsten Tag ankündigt. Sie sagt dazu: »Ach, es ist so lange bis morgen. Ein Glück, daß ich Arbeit habe; je mehr Arbeit, desto besser. Und ich werde heut' nachmittag in Ihren Garten kommen und graben helfen. – Aber Dörr darf nicht dabei sein.« (S. 333) Da Herr Dörr »nicht dabei sein« darf, möchte sie also offenbar weiter mit Frau Dörr über Botho und ihre Liebe zu ihm sprechen. Aber weshalb will sie dabei Frau Dörr »graben helfen«? Weshalb will sie nicht etwa beim weiteren Spargel-Stechen oder einer besonderen Arbeit bei den Blumen oder Beeren helfen? Das Verb »graben« kann an das dazu-

gehörende Substantiv »Grab« erinnern. An späterer Stelle wird dieser Zusammenhang deutlich vorausgesetzt: Nach der Heirat von Botho und Käthe sieht Lene in der Stadt unverhofft die beiden in heiterem Geplauder auf sich zukommen und kann sich gerade noch vor ihnen verbergen. Das Erlebnis trifft sie so schwer, dass sie im Vorgarten eines nahen Hauses, in den sie sich mit letzter Kraft hineingeschleppt hat, ohnmächtig wird. »Als sie wieder erwachte, sah sie, dass ein halbwachsenes Mädchen, ein Grabscheit in der Hand, mit dem sie kleine Beete gegraben hatte, neben ihr stand und sie teilnahmsvoll anblickte« (S. 416). Das Mädchen könnte eigentlich auch Spielzeug für den Garten in der Hand haben. Das Grabscheit passt aber besser zur Situation Lenes, die sich soeben in einem todesähnlichen Zustand befand[63] und noch danach auf dem Heimweg »ohne Bewußtsein dessen« ist, »was um sie« vorgeht. Zwar hat das Mädchen damit »kleine Beete« gegraben. Im Wort »Grabscheit« ist das Wort »Grab« jedoch noch klarer präsent als im Verb »graben«. Bei Fontane begegnet ein »Grabscheit« mehrfach in diesem Bezug; nach einem Ausspruch des Herrn Kaulbars in *Quitt* kann ein »Grabscheit« sogar direkt an »Kirchhof und Dotengräber« erinnern (I/1, S. 405 f.).[64] Man kann somit folgern: Lene will Frau Dörr »graben helfen«, weil bei ihrer erwartungsvollen Vorfreude auf den Geliebten auch Empfindungen mitschwingen, die auf Grab und Tod weisen.

Bei anderen Motivkombinationen erscheinen Eros und Tod noch enger miteinander verknüpft.

Beim fröhlichen Tanz in der abendlichen Runde bei Frau Nimptsch (S. 339) kommt dieser beim Zuschauen »die Lust früherer Tage wieder« (wie oben nach Anm. 12). Aber es ergeben sich auch Gemeinsamkeiten mit einem Totentanz: Wie schon festgestellt, schlägt Herr Dörr, zugleich eine Gestalt des Todes, dazu »mit seinem Knöchel« den Takt. Der Dörrsche Sohn erscheint dabei zweifach in einem todesähnlichen Zustand: Er ist »noch immer verschlafen«, und er wird »maschinenmäßig und ganz nach Art einer Puppe hin- und hergeschoben«.[65]

Nach den Anstrengungen beim Tanzen bittet Frau Dörr Lene um »was für Herz und Seele« (S. 340). Lene serviert darauf einen Punsch mit Kirschwasser, dem Mandelaroma zugesetzt ist. »Und im Nu füllte sich der Raum mit dem aufsteigenden Kirschmandelarom.« Die Kirsche galt in der

[63] Nach Grawe, Irrungen, Wirrungen (s. Anm. 4) S. 580, »stirbt« Lene hier »einen symbolischen Tod«.

[64] Vgl. ferner in *Unterm Birnbaum*, I/1, S. 462, 507, 551; in *Graf Petöfy*, I/1, S. 810.

[65] Der von Botho kommandierte »Pas de basque« ist mit seinen Hüpfern eigentlich für die korpulente Frau Dörr nicht geeignet. Ob der Name wegen der gleichen Vokale an »dans macabre«, die französische Bezeichnung für Totentanz, erinnern soll?

literarischen Tradition ebenso wie im Volksglauben als besondere Frucht »der Liebe und der Erotik«.[66] So gewinnt auch in Fontanes *Grete Minde* Valtin von Grete den ersten Kuss, nachdem er für sie zwei Kirschen gepflückt hat (I/1, S. 10 f.). Das Mandelaroma kann freilich eine tödliche Wirkung haben. Beim Punsch von Lene beruhigt man sich mit dem Gedanken, »ehe man sich mit dem Bittermandelgift vergifte, da müßte man doch schon was Ordentliches einnehmen, wenigstens eine Flasche« (S. 341). Daneben ist eine Erinnerung an den Tod ohnehin mit präsent: Als Botho vorher Frau Dörr wegen ihrer Anregung hochleben lässt und alle einstimmen, schlägt die Todesgestalt Herr Dörr wie schon vorher beim Tanz »wieder mit seinem Knöchel ans Brett«.

Bei ihrem anschließenden Spaziergang im Dörrschen Garten schreiten Botho und Lene »auf das Ende des Gartens zu, wo, zwischen zwei Silberpappeln, eine Bank« steht (S. 342). Botho schlägt vor, sich dort zu setzen. Aber Lene lehnt ab: »Nein, nicht jetzt«. Pappeln begegnen bei Fontane relativ oft, ohne dass man dabei immer eine spezifische Signalfunktion annehmen müsste. Hier bei der Szene im Garten kann man jedoch damit rechnen. Denn Silberpappeln wurden eigentlich eher als Zierbäume gebraucht, und man muss sich fragen, ob der so geizige und nur auf Gewinn bedachte Herr Dörr in seinem Garten wirklich solche Silberpappeln stehen haben kann. Pappeln waren beliebte Friedhofsbäume. So erinnert Fontane in *Vor dem Sturm* daran, dass am »Grabhügel Heinrichs von Kleist« zunächst Pappeln standen (I/3, S. 458); und in *Graf Petöfy* setzt man sich beim Besuch der Familiengruft der Petöfys zunächst in deren Nachbarschaft »auf eine *zwischen zwei Pappeln stehende Bank*« (I/1, S. 825 f.; Hervorhebungen hinzugefügt). Daneben erscheinen in *Ellernklipp* speziell Silberpappeln unmittelbar als Bäume des Todes: Nach dem Selbstmord des Heidereiters erlebt Hilde, wie dessen Leiche »dicht an der Stelle, wo die zwei Silberpappeln« stehen, herbeigetragen wird; und sie erinnert sich mit Grauen daran, dass gerade dort auch die Leiche des von ihm erschossenen Wilderers »herangeschleppt« worden war (I/1, S. 204 f.).[67] Für die Verknüpfung mit dem Eros ist die Szene in *Irrungen, Wirrungen* nun selber das beste Beispiel. Botho und Lene haben vorher die Beete mit Levkoien, Reseda und Thymian passiert und biegen danach in den Weg mit den Himbeerbüschen ein, wie schon gezeigt (oben bei Anm. 16 ff.), durchweg Signale für die Präsenz des Eros. Es bleibt allerdings offen, weshalb Lene sich »nicht jetzt« auf die Bank zwischen den Silberpappeln setzen und

[66] Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 181 f. (daraus Zitat); Lurker (s. Anm. 15) S. 382; HWA (s. Anm. 42) Bd. 4, Sp. 1429.

[67] Vgl. auch Eberhardt (s. Anm. 53) S. 467; Metzler Lexikon (s. Anm. 11) S. 267 f.

lieber weitergehen möchte. Die Überlegung bietet sich an: Dieser Platz legt zugleich die Ahnung vom Hineinreichen des Todes in die Atmosphäre des Eros nahe, und Lene möchte die Beteiligung des Todes in diesem Augenblick lieber nicht spüren.

Deutlich ist das Nebeneinander von Tod und Leben angesprochen, als Lene am Schluss des gemeinsamen Abendspaziergangs der Liebenden mit Frau Dörr vorschlägt, ein Lied zu singen (S. 368). Frau Dörr nennt zunächst das Soldatenlied »Morgenrot«. Lene lehnt jedoch ab, weil der Inhalt ihr »zu traurig« ist. Sie zitiert dazu den letzten Vers der zweiten Strophe: »Morgen in das kühle Grab« – der Anfang des Liedes lautete bereits: »Morgenrot, | Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod?«[68] Tatsächlich klingt das von ihr dagegen vorgeschlagene Soldatenlied »Denkst du daran«, das dann »alle drei« mit Hingabe singen, anders. Zitiert wird daraus der vorletzte Vers der ersten Strophe »Ich denke dran, ich danke dir mein Leben«.[69] Da es heißt, dass dies zuletzt noch »von der andren Wegseite her […] im Echo widerhallte«, kann man annehmen, dass die drei das lange Lied nicht bis zum Ende singen und es bei der ersten Strophe belassen.[70] Doch geht es in dem Lied eben nicht nur um das »Leben«. In der fünften und letzten Strophe – gleich, in welcher der beiden möglichen Fassungen – ist ausdrücklich vom »Grab« beziehungsweise vom »Tod« die Rede.[71]

Zur Gesamtwürdigung dieser auf den ersten Blick überraschenden Befunde ist zu sagen: Die enge Verbindung von Eros und Tod war – nach dem Vorspiel in der Romantik, zumal in Novalis' *Hymnen an die Nacht* – in Fontanes Epoche und bis in das beginnende 20. Jahrhundert hinein ein drängendes Thema in Kunst und Literatur. Aus dem deutschen Bereich seien als berühmte Beispiele nur Wagners *Tristan und Isolde* und Thomas

[68] Text von Wilhelm Hauff, *Reiters Morgengesang*. Mit Noten (als *Reiters Morgenlied* mit der Lesart Morgenroth), in: Franz Magnus Böhme: Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, Leipzig 1895, Neudruck Hildesheim / New York 1970, S. 432.

[69] Die drei Punkte zwischen den beiden Sätzen im Text des Romans sollten vielleicht die Haltenote in der Melodie bei »dran« markieren.

[70] Als Botho dann bei seiner Fahrt zum Friedhof die Straßenmusikanten und das Dienstmädchen mit dem Liede hört, werden auch nur die letzten beiden Verse dieser ersten Strophe zitiert (S. 451).

[71] In der ursprünglichen Fassung im Lied von Karl von Holtei aus seinem Drama *Der alte Feldherr* heißt es: »Vielleicht, daß ihr dereinst […] | An Eures alten Feldherrn Grabe steht?« (Karl von Holtei, Ausgewählte Werke, hrsg. von Jürgen Hein / Henk J. Koning, 2 Bde., Würzburg 1992 und 2009, Bd. 1, S. 40; entsprechend in: Böhme [s. Anm. 68] S. 82; dazu ebd. S. 81: »Seit 1826 in Deutschl. viel gesungen.«) – Andere Fassung: »Umfang' ich einst den Tod als Held und Mann, | Dann schließe mir die müden Augenlieder [sic], | Und scheidend sprich: Soldat, denkst du daran?« (Friedrich Karl Freiherr von Erlach [Hrsg.], Die Volkslieder der Deutschen. Eine vollständige Sammlung der vorzüglichen deutschen Volkslieder […], 6 Bde., Mannheim 1834 ff., Bd. 5, S. 593).

Manns *Der Tod in Venedig* hervorgehoben.[72] In Fontanes Romanen werden die Werke Wagners und so auch der *Tristan* verschiedentlich in den Diskussionen der Figuren oder in einfachen Hinweisen und Anspielungen bedacht.[73] Dabei blieb Fontanes eigenes Urteil über Wagner allerdings reserviert.[74] Vor allem hat er offenbar nicht die besondere Vorstellung vom Liebestod geteilt, wie sie im *Tristan* und im *Tod in Venedig* vorgeführt wird, wo Isolde beziehungsweise Aschenbach am Schluss die letztgültige, ewige Erfüllung ihrer Liebe in ihrem Tode finden. Sein Roman *Stine*, dessen Handlung manche Gemeinsamkeiten mit *Irrungen, Wirrungen* aufweist, bietet dazu ein sprechendes Zeugnis. Die Liebesgeschichte endet zwar mit dem Tod Waldemars, und dieser verknüpft in seinem Abschiedsbrief an Stine im Rückblick auf ihre Begegnungen auch implizit Todesnähe und Glück, wenn er schreibt: »Die Stunden, die wir zusammen verlebten, waren, vom ersten Tage an, Sonnenuntergangsstunden, und dabei ist es geblieben. Aber es waren doch glückliche Stunden.« Doch das Eingehen in den realen Tod bedeutet für ihn, wie er fortfährt, den Verzicht »auf Hoffnung und Glück« (I/2, S. 558 f.).

In *Irrungen, Wirrungen* treffen sich die beiden Liebenden ebenfalls mehrfach zur Zeit des Sonnenuntergangs. Aber obwohl Schatten und Tod immer wieder mit gegenwärtig sind, endet ihre Liebe nicht mit dem Tod, sondern beide leben weiter. Lene weist den Gedanken, sich nach der Trennung das Leben zu nehmen, sogar ausdrücklich von sich, auch wenn sie sich danach sehnt, oben im Jenseits bei den Sternen »Ruh« von allen Schmerzen zu finden (S. 407 f.). Man könnte demnach zunächst vermuten, die vielfältigen Erinnerungen an den Tod seien zugleich soviel wie Vorausdeutungen auf das Ende der Beziehung. Doch die Perspektive reicht weiter. Zwei Äußerungen von Fontane helfen, sie zu erfassen.

In seinen *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* hatte Fontane in dem Bericht über das Kloster Lindow geschrieben:

[72] Vgl. Erwin Koppen, Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle, Berlin / New York 1973, S. 165 ff., besonders 172 ff. und 184 ff.; ferner Sammelband zu Thomas Mann: Liebe und Tod – in Venedig und anderswo. Die Davoser Literaturtage 2004, hrsg. von Thomas Sprecher, Frankfurt a. M. 2005.

[73] Dazu etwa Eilert (s. Anm. 14) S. 501 ff. und 509 ff.; Hans Rudolf Vaget, Fontane, Wagner, Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland, in: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hrsg. von Eckhard Heftrich u. a., Frankfurt a. M. 1998, S. 249 ff., S. 262 ff.; Irene Schroeder, Die unverhüllte Anspielung. Wagner als Chiffre für Sex bei Fontane, in: Entwürfe. Zeitschrift für Literatur 5, 1999, S. 89 ff.

[74] Vgl. Vaget (s. Anm. 73) S. 271.

> Die schönsten Teile dieser Parkwiese sind die, wo begraben wird. Von dem richtigen Gefühl ausgehend, daß Leben und Tod Geschwister sind, die sich nicht ängstlich meiden sollen, hat man hier die *Spiel-* und *Begräbnisplätze* dicht nebeneinander gelegt und dieselben Blumen blühen über beide hin. (II/1, S. 486; Hervorhebungen original)[75]

Danach gehören also das Leben – auch mit seiner wunderbaren Kraft der Liebe – und der Tod als »Geschwister« wesentlich zusammen. Ihre Gemeinsamkeit verleiht dem Leben einen tieferen Wert. Oder anders: Durch die gleichzeitige Orientierung auf den Tod, sei sie bewusst oder unbewusst, gewinnt das Leben und damit die Liebe mehr Tiefe und Intensität.[76]

Im Brief an seinen Sohn Theodor vom 9. Mai 1888 erklärte Fontane diesem, wie man mit unvermeidlichen Konflikten und Problemen im Leben fertig werden könne:

> Das den Dingen scharf ins Gesicht sehn ist nur momentan schrecklich, bald gewöhnt man sich nicht nur daran, sondern findet in der gewonnenen Erkenntnis, auch wenn die Ideale darüber in die Brüche gingen, eine nicht geringe Befriedigung. Die höchste Ruhegebung aber kommt einem aus dem memento mori, und eine Viertelstunde auf dem Lichterfelder Friedhof rückt einen immer wieder zurecht. (IV/3, S. 602 f.)

Lene will auch in ihrem Liebesglück »den Dingen scharf ins Gesicht sehn«. Im klaren Wissen, dass es in absehbarer Zeit ein Ende haben wird, sagt sie zu Botho: »Man muß allem ehrlich ins Gesicht sehn und sich nichts weismachen lassen und vor allem sich selber nichts weismachen.« (S. 346) Zwar kann sie ihren Tod, wie sie später bekennt, noch »abwarten« (S. 408). Aber wenn sie »allem« in ihrem Leben »ehrlich ins Gesicht sehen« will, schließt dies ebenso den Blick auf Tod und Sterben mit ein. Das kann ihrer Liebe bei aller Leidenschaftlichkeit zugleich die »Ruhegebung« schenken, von der Fontane seinem Sohn schrieb; denn sie war, wie Botho sich nach seiner Heirat mit Käthe wehmütig erinnert »vernünftig und leidenschaftlich zugleich« (S. 455).

[75] Diesseitig ausgerichtet, aber pervertiert sieht Gordon in *Cécile* angesichts des Jagdschlosses von Todtenrode (!) die Verknüpfung von Tod und Leben im lockeren Lebensstil der »Duodezfürsten«. Er unterstellt diesen das Motto: »Je mehr Tod, je mehr Leben.« Denn, so fügt er hinzu: »Erst die Strecke mit dem erlegten Wild, und dann Bacchus, und dann Eros der göttliche Knabe.« (I/2, S. 218 f.).

[76] Meine Suche nach entsprechenden Vorläufern oder Parallelen in der übrigen Literatur war bisher vergeblich. Überlegungen dazu aus der Sicht der neueren Theologie bringt Wilhelm Dantine, Der Tod – eine Herausforderung zum Leben. Erwägungen eines Christen, Gütersloh 1980, besonders S. 31 und 124 f.

Dabei kann man diese Verknüpfung von Tod und Leben überhaupt als einen leitenden Gedanken für *Irrungen, Wirrungen* annehmen. Er begegnet nicht nur bei den Ereignissen im Dörrschen Anwesen. In Hankels Ablage kann es gleichfalls nebeneinander Todesnähe und buntes Leben geben. In der Plauderei Bothos mit dem Wirt am ersten Abend kommt dies ausdrücklich zur Sprache. Nach Bothos Eindruck ist es dort sehr »einsam«, von den vorbeifahrenden Spreekähnen wirkt auf ihn schon »jeder wie ein Gespensterschiff«, und er resümiert: »Eine wahre Totenstille.« Der Wirt möchte das nur zum Teil gelten lassen. Durch die Gäste herrscht manchmal Hochbetrieb; und über die besonderen Ausflugstage in der Wintersaison sagt er: »Da sollten Sie das Leben hier sehen« (S. 382-384). Explizit ist dann der Gedanke auch in der Handlung um Gideon Franke eingebracht: Von den drei Spielen, die er aus Freundlichkeit mit der alten Frau Nimptsch spielt, wird als erstes das simple Kartenspiel »Tod und Leben« genannt (S. 424).

Eine besondere Veranschaulichung und Bestätigung findet der Gedanke schließlich, als Botho mit der Droschke zum Friedhof fährt, um dort beim Grab der inzwischen verstorbenen Frau Nimptsch den ihr versprochenen Kranz niederzulegen. Man hat diese Fahrt verschiedentlich als »Unterweltsfahrt« gedeutet.[77] Dabei ist hier ein Signal noch hinzuzufügen: Die Droschke wird von einem müden Schimmel gezogen, der, wie Botho zuletzt dem Kutscher ans Herz legt, unbedingt »besser raus«-gefüttert werden muss (S. 453). Im Volksglauben waren Schimmel bevorzugte Pferde der Geister, und die Gestalt des Todes konnte »auf einem mageren Schimmel« reiten.[78] Zunächst illustriert jedoch die »bunte, hier und da groteske Szenerie«, die Botho in einer der durchfahrenen Straßen wahrnimmt, das enge Nebeneinander und Miteinander von Leben und Tod. »Mitten unter« den »Vergnügungslokalen und mit ihnen abwechselnd« liegen Werkstätten von Steinmetzen, die für den Friedhof arbeiten; und in stetem Wechsel

[77] Christine Hehle, Unterweltsfahrten. Reisen als Erfahrung des Versagens im Erzählwerk Fontanes, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen / Helmuth Nürnberger, 3 Bde., Würzburg 2000, Bd. 3, S. 65 ff., S. 71 f.; vertieft von Böschenstein, Fontane's Writing (s. Anm. 9) S. 433 f. Weniger überzeugen kann daneben Gisa Frey, Der Passionsweg des Botho von Rienäcker, in: Fontane Blätter 59, 1995, S. 85 ff. – James N. Bade, Botho's Trip to the Cemetery. The Poetic Landscape in *Irrungen, Wirrungen*, in: Seminar 37, 2001, S. 129 ff., komprimiert in: ders., Fontane's Landscapes, Würzburg 2009, S. 89 ff., verfolgt dazu allgemeiner die möglichen Motivverflechtungen mit der übrigen Handlung.

[78] HWA (s. Anm. 42) Bd. 9 N., Sp. 167 ff. (daraus Zitat Sp. 168). 1888 erschien Storms *Schimmelreiter*. – Ein anderer Bedeutungsbezug gilt sicher, als Lene auf dem Korso in der Umgebung Bothos eine »schöne Blondine« mit »zwei Schimmeln« sieht (S. 348 f.). Sie benennt den Bezug selbst: »Als Kind hätt' ich gedacht, es müss' eine Prinzessin sein«.

sieht man die eigentlich »untereinander im tiefsten Gegensatze stehenden« Reklametexte und -bilder wie: »Fräulein Rosella das Wundermädchen, *lebend* zu sehen; Grabkreuze zu billigsten Preisen« und so weiter (S. 449; Hervorhebung hinzugefügt).[79]

Dass die Fahrt dabei insgesamt in Parallele zum Höhe- und Wendepunkt in der Liebesgeschichte von Botho und Lene gesehen werden kann, signalisiert die implizite Reminiszenz an die gemeinsame »Landpartie« (S. 373) nach Hankels Ablage. Am Schluss der Fahrt gibt Botho dem Kutscher der Droschke noch etwas »extra« mit der Begründung: »War ja 'ne halbe Landpartie«, worauf der Kutscher erwidert: »Na, man kann's auch woll vor 'ne ganze nehmen.« (S. 453)

DIE AUSSICHT AUF DAS ENDE DES LIEBESGLÜCKS BOTHOS UND LENES

Bothos und Lenes Liebesglück liegt außerhalb der die Gesellschaft tragenden »Ordnung«. Es steht jedoch für beide fest, dass diese Ordnung einmal wieder zur Geltung kommen muss. Botho will es eine Zeit lang nicht richtig wahrhaben. Lene ist sich dagegen von vornherein darüber im Klaren und spricht dies Botho gegenüber auch offen aus; eine dieser Äußerungen wurde eben bereits zitiert (nach Anm. 76; weitere Beispiele S. 345, 348). Daneben weisen einige Signale im Geschehen darauf hin.

Deutlich ist die Aussage natürlich beim Text des zweiten von Bothos mitgebrachten Knallbonbons: »Wo Amors Pfeil recht tief getroffen, | Da stehen Himmel und Hölle offen.« (S. 336) Liebesglück und -unglück hängen demnach zusammen.

Implizite Signale begegnen insbesondere beim Abendspaziergang der Liebenden zusammen mit Frau Dörr.

Anfangs sehen sie hier in der Ferne, wie am Rande der Vorstadt »Decken und Teppiche« geklopft werden, »so daß der Weg drüben alsbald in einer Staubwolke« liegt (S. 364). Staub erscheint schon in der Bibel als ein Element der Nichtigkeit und Vergänglichkeit. Nach den Worten von Psalm 103,14 (Luther-Bibel) ist der Mensch im Leben und Sterben nur »Staub«. Gryphius' bekanntes Sonett *Es ist alles eitel* erklärt den Menschen als »schlechte Nichtigkeit, als Schatten, Staub und Wind«.[80] Für Fontane bie-

[79] Hehle (s. Anm. 77) verfehlt die tiefere Dimension, wenn sie Bothos Eindrücke und Erlebnisse insgesamt als »ridikül« bezeichnet – nachdem laut Erzähler das Fräulein, das ihm die Grabkränze verkaufte, »etwas ridikül Parzenhaftes hatte« (S. 448).

[80] Andreas Gryphius, Werke in einem Bd., ausgewählt und eingeleitet von Marian Szyrocki, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1966, S. 5.

tet sich ein Vergleichsbeispiel aus *Schach von Wuthenow* an. Als Schach nach längerer Abwesenheit ins heimatliche Schloss zurückkehrt, möchte er zunächst auf einem alten Sofa nächtigen. Der Diener versucht, dieses mit einem »Ausklopfer« »aus dem Gröbsten herauszubringen«. Und als fortgesetzt dichter Staub aufsteigt, sagt Schach heiter: »Störe den Staub nicht in seinem Frieden.« Sofort fällt ihm jedoch der »Doppelsinn« seiner Worte ein, und er gedenkt seiner Eltern in der Familiengruft (I/1, S. 643).

Als Botho, Lene und Frau Dörr danach von Wilmersdorf her die Geräusche aus einer Kegelbahn hören, beeindruckt Lene die anderen mit ihrer Fähigkeit, allein durch genaues Hinhören den Gang der Würfe beurteilen zu können (S. 366). Stolz sagt sie zu Botho: »Sieh, Botho, ich weiß so gut Bescheid damit (denn als Kind wohnten wir auch neben einer solchen Tabagie [Lokal mit Kegelbahn]), daß ich, wenn ich die Kugel bloß aufsetzen höre, gleich weiß, wieviel sie machen wird.« Die Kugel galt seit alters als ein Sinnbild für das Glück mit seiner Unbeständigkeit.[81] Lenes folgende Urteile über zwei besondere Kegelwürfe passen in der Tat zugleich gut auf ihre Liebesbeziehung mit Botho. Das erste Urteil lautet »Sandhase«. In der Kegler-Sprache war dies der Ausdruck für einen Fehlwurf.[82] Für sich genommen, konnte »Sand« nach dem biblischen Gleichnis von dem »törichten Manne […], der sein Haus auf den Sand baute« (Matth. 7,26; Luther-Bibel), als Element der Unsicherheit und Unzuverlässigkeit verstanden werden.[83] Der Hase aber galt wegen seiner Fruchtbarkeit schon in der Antike als Tier des Eros;[84] als Botho bei seinem Ausritt nach dem entscheidenden Brief seiner Mutter über seine Beziehung zu Lene nachgrübelt, kreuzt auch plötzlich ein Hase seinen Weg (S. 404). Lenes nächstes Urteil »Alle neun« meint beim Kegeln das Gegenteil des »Sandhasen«, den vollen Erfolg des Wurfes, bei dem »alle neun« Kegel umfallen; wie es weiter dazu heißt, »gab es drüben ein Fallen«. Auf ihre Liebesbeziehung mit Botho übertragen, kann das jedoch besagen: Großes Glück ist mit »Umfallen«, der Wende zum Nicht-Glück, verbunden.

Bei dem Signal am Ende des vorher geschilderten Abendspaziergangs Bothos und Lenes im Dörrschen Garten reicht das Bedeutungsangebot noch weiter.

[81] DW (s. Anm. 10) Bd. 11, Sp. 2535; HWA (s. Anm. 42) Bd. 5, Sp. 755; Gottfried Kirchner, Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs, Stuttgart 1970, S. 19 ff.

[82] DW (s. Anm. 10) Bd. 14, Sp. 1766.

[83] Aufgenommen etwa im bekannten Choral »Wer nur den lieben Gott lässt walten« von Georg Neumark.

[84] Pauly (s. Anm. 15) Bd. 2, Sp. 952; HWA (s. Anm. 42) Bd. 3, Sp. 1505 f.

Botho und Lene beobachten, wie aus dem »Zoologischen« eine »Rakete« nach der anderen aufsteigt und zerstiebt (S. 345). Weshalb die Raketen dort gezündet werden, wird nicht gesagt; es genügt, dass die beiden sie sehen. Feuerwerk galt nach verbreiteter Auffassung als Sinnbild der Unbeständigkeit und Vergänglichkeit von irdischem Glanz und Glück. Arthur Schnitzler fasste dies in seinem Gedicht *August 1886* zusammen, wenn er schrieb: »Und in dem mächtigen Nebel | Raketen stiegen hinan, | Die flirrten und knallten und starben, – | Wie Menschenglück und Wahn.«[85] Als in Fontanes *Unwiederbringlich* Graf Holk in Gedanken seine Beziehungen zur Gräfin Ebba und zu seiner Frau Christine vergleicht, sagt er sich: »Ebba war eine Rakete, die man, solange sie stieg, mit einem staunenden ›Ah‹ begleitete, dann aber war's wieder vorbei, schließlich doch alles nur Feuerwerk, alles künstlich« (I/2, S. 698). In *Irrungen, Wirrungen* wird die Vergänglichkeit der Raketenpracht auch betont mit vermerkt, wenn es dazu heißt, »bis es mit einem Male vorbei war«.[86] Ja, es folgt noch eine Anwendung des Bildeindrucks, wenn Lene feststellt, dass sich ihr Wunschtraum, die Liebesbeziehung mit Botho einmal ganz offen vor der Gesellschaft bekennen zu können, nie erfüllen wird (S. 346). Es gilt deshalb implizit ebenso hierfür, wenn sie anschließend – jetzt im Bezug auf die vom »Zoologischen« herübertönende Musik – sagt: »Aber es wird kalt, und drüben ist es auch vorbei. Das ist das Schlußstück, das sie jetzt spielen.«

Dabei werden die Farbeffekte der Raketen nicht bei deren Aufstieg, sondern erst danach genannt: »[B]is es mit einem Male vorbei war und die Gebüsche drüben in einem grünen und roten Lichte zu glühen anfingen.« Die beiden Farben geben demnach der Bildaussage noch einen zusätzlichen Akzent. Tatsächlich ist das Bild dadurch mit den beiden so vielfältig signalisierten Grundfaktoren in der Liebesbeziehung Bothos und Lenes verknüpft: der Wirkungsmacht des Eros und der Nähe des Todes. Denn zum einen ist – wie am Anfang dieses Spaziergangs noch einmal in Erinnerung gerufen wird – der kleine Turm über der Dörrschen Behausung, in dem die Tauben, also Vögel der Venus, wohnen (dazu oben bei Anm. 15), grün und rot angestrichen (S. 341 sowie 319). Zum anderen erscheint die Droschke, mit der Botho später zum Friedhof fährt, »hellgrün mit rotem Plüschsitz« (S. 446).

[85] Arthur Schnitzler, Jugend in Wien. Eine Autobiographie, hrsg. von Therese Nickl/Heinrich Schnitzler, Wien/München [usw.] 1968, S. 243. Vgl. etwa auch im Bezug auf Eichendorff und mit einem Beispiel bei Abraham a Sancta Clara Eberhardt (s. Anm. 53) S. 690 f.

[86] Treffend in dieser Richtung bereits Bade (s. Anm. 77) S. 134 bzw. S. 94: »The image itself speaks of finality«.

Für die Auswahl gerade dieser Farben bietet sich als übergreifende Erklärung an: Grün und Rot sind besonders profilierte Komplementärfarben, und Fontane kannte die »Komplementärfarbengesetze« (s. *Stine*, I/2, S. 480). Die Kombination der beiden Farben kann somit als ein spezielles Bild für das im Roman vorgeführte Neben- und Miteinander der Gegensätze im Erleben der Liebenden – wie überhaupt in allem Geschehen – verstanden werden.[87] Mehrfach wird dies Neben- und Miteinander auch ausdrücklich benannt. Laut Text des zweiten Knallbons Bothos »stehen« in der Liebe »Himmel und Hölle offen« (wie oben, Anfang des Abschnitts). Botho findet im Rückblick bei seiner Liebesgeschichte mit Lene »[d]as alte Lied« bewahrheitet: »Viel Freud, viel Leid.« (S. 455) Und auf seiner Fahrt zum Friedhof sieht er Reklamebilder und -texte, die »untereinander im tiefsten Gegensatze« stehen (wie oben vor Anm. 79).

Mit der wiederholten Nennung der Farben werden also nicht nur Querverbindungen innerhalb des Geschehens hergestellt, sondern es wird zugleich auch ein das Geschehen durchwirkender leitender Aspekt eingeschärft – eine zweifache »Finesse«.

[87] Nicht zu akzeptieren ist danach die These von Eugène Faucher, Farbsymbolik in Fontanes ›Irrungen Wirrungen‹, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 92, 1973, Sonderheft: Theodor Fontane, S. 59 ff., insbesondere S. 61 ff., Fontane sei hier – ebenso wie bei den anderen Farben im Roman – letztlich von Goethes Farbenlehre ausgegangen. – Nach Hertling (s. Anm. 4) S. 35 weisen die Farben (im traditionellen Sinne) auf »immerwährende Liebe und Hoffnung«. Klar gegen das Motiv »Hoffnung« spricht jedoch die Verbindung der Farben mit den Raketen.

JÜRGEN BROKOFF

VON DER »DICHTERGEMEINSCHAFT« ZUR ÄSTHETIK DES GESELLIGEN UND LEICHTEN

Max Kommerells Lebenslehre um 1930 und die Ablösung von Stefan George

ZWEI BRIEFE

In zwei Briefen, die er am 17. Juni und 5. August 1930 schreibt, teilt Max Kommerell Stefan George mit, dass er nicht dem dreiköpfigen Rat der »Stiftung zur Fortführung des Werkes von Stefan George« beitreten werde, wie dies von George selbst, von Robert Boehringer und Kommerells Freund Johann (»Hans«) Anton vorgesehen war.[1] Der Grund, warum sich der zu diesem Zeitpunkt 28-jährige Kommerell den Plänen der drei entzog, ist zunächst darin zu sehen, dass sein Beitritt zum Stiftungsrat mehr oder weniger stillschweigend vorausgesetzt wurde. Die drei Verantwortlichen glaubten ohne vorherige Rücksprache mit dem Erwählten auszukommen.[2] Dass Kommerell für das exklusive Gremium der Stiftung, die – so wird man die doppelsinnige Formulierung des fortzuführenden Werkes auslegen können – weniger literarisch, als vielmehr geistig-politisch und pädagogisch tätig werden sollte, vorgesehen war, hatte mit seiner Stellung im internen Gefüge des George-Kreises zu tun. Kommerell, der 1921 als 19-jähriger Student in Heidelberg in den Wirkungskreis Georges trat, war spätestens seit dem Erscheinen des Buches *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* eine »Autorität«, die nicht nur im George-Kreis selbst anerkannt war, sondern auch außerhalb desselben kritisch ge-

[1] Max Kommerell an Stefan George, 17.6.1930 und 5.8.1930, in: Max Kommerell, Briefe und Aufzeichnungen 1919-1944; aus dem Nachlass hrsg. v. Inge Jens, Olten u. Freiburg i.Br. 1967, S. 170-175. – Zitatnachweise der Briefe Kommerells im Folgenden nach dieser Ausgabe im Text unter Angabe der Sigle BA und der Seitenzahl.

[2] Symptomatisch ist hierfür ein undatierter Brief des Freundes Hans Anton an Kommerell, wo dieser vor vollendete Tatsachen gestellt wird: »[D]ie Stiftung zur Fortführung des Werkes wird im Sommer errichtet werden. Der Stiftungsrat wird bestehen aus Robert [Boehringer] Dir – und mir.« (BA, S. 172)

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-010

würdigt wurde.[3] Umso überraschender und schmerzlicher war es für den 62-jährigen George, dass Kommerell in der für den Dichter so wichtigen Frage des geistigen Erbes klar und unmissverständlich auf Distanz ging.[4]

Man wird Kommerells Reaktion dabei nicht auf die Verärgerung über einen ›Formfehler‹ reduzieren können. Es handelt sich nicht um einen kommunikativen Fauxpas, der George und den beiden anderen Beteiligten ungewollt unterlaufen ist. Vielmehr gibt der gewollte Verfügungscharakter, der die Vorgehensweise der drei Verantwortlichen bestimmt, einen Einblick in die »Hierarchie des Kreises«,[5] aus der sich Kommerell mit seiner ablehnenden Haltung zu lösen versucht. In seinen Briefen an George kommt der Betroffene selbst auf diese hierarchische Struktur zu sprechen. Kommerell führt aus, dass das von George »mit dem Begriff ›staatlich‹ Umschriebene auf gänzlicher Einfügung in die höhere Einsicht und Absicht [beruht]« (BA, S. 171). Eine Tagebuchnotiz vom Oktober 1930, die mit dem Titel *Ein Wendepunkt in meinen freundschaftlichen Beziehungen* überschrieben ist, macht deutlich, dass Kommerell diese Art der Einfügung, die er »vorbehaltlos« (BA, S. 184) nennt, als nicht mehr altersgemäß empfunden hat:

> Ich war 28 Jahre alt und der Entschluss, von niemandem, sei er so groß er sei, meine Selbstachtung antasten zu lassen, wurde aller Hemmungen Herr. Ich sah mich und andere gedemütigt, und der Gedanke: daß eine höhere Alterstufe dergleichen von selbst ausschließe, wurde als irrig überwiesen sowohl durch das was ich erfuhr als durch das was ich beobachtete bei jemandem, dem sich schon grau und weiß in seine schwarzen Haare mischte. (BA, S. 182 f.)

[3] Die Bezeichnung Kommerells als »Autorität« stammt von Walter Benjamin, der Kommerells Buch *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* ausführlich rezensierte: Walter Benjamin, Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerells »Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik«, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd 3: Kritiken und Rezensionen, Frankfurt a.M. 1991, S. 252-259. – Zur Konstellation ›Benjamin – Kommerell‹ vgl. Rainer Nägele, Vexierbild einer kritischen Konstellation. Walter Benjamin und Max Kommerell, in: Max Kommerell. Leben – Werk – Aktualität, hrsg. v. Walter Busch u. Gerhart Pickerodt, Göttingen 2003, S. 349-367.

[4] Zu neueren Darstellungen dieser Distanzierung von George vgl. Christian Weber, Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie, Berlin, New York 2011, S. 59-64; Thomas Karlauf, Stefan George. Die Entdeckung des Charisma, München 2007, S. 586-593; Ulrich Raulff, Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben, München 2009, S. 56-62; Stefan Breuer, Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus, Darmstadt 1995, S. 91-94.

[5] Helmut Heißenbüttel, Zur Lyrik Max Kommerells. Ein Versuch in Hermeneutik, in: Max Kommerell, Gedichte, Gespräche, Übertragungen, mit einem einführenden Essay v. Helmut Heißenbüttel, Olten u. Freiburg i.Br. 1973, S. 9-44, hier: S. 16. – Zitatnachweise aus diesem Band im Folgenden im Text unter Angabe der Sigle GG und der Seitenzahl.

Interessant ist, wie Kommerell die Aufkündigung der »demütigenden« Beziehungen gegenüber dem »Meister«[6] begründet. Er führt die Denkfigur des Wandels und der Umwandlung an, um George die Veränderung des eigenen Charakters anzuzeigen:

> Ich halte es für ein Gebot der Aufrichtigkeit, innerhalb schon fast geschichtlicher menschlicher Beziehungen jeden innern Wandel durch Aussprechen sogleich wirksam und vielleicht verhängnisvoll zu machen […] Der M. ist im Begriff, mir eine Zuständigkeit in seiner innersten Sache zu übertragen. Diese Handlung weitgehenden Vertrauens nötigt mich, auszusprechen, daß ich nicht mehr derselbe bin. Eine Umwandlung […] hat mich aus allem Festgefügten gerissen – wohin kann ich nicht wissen noch sagen und ich betrachte mich als ein gänzlich weichgeglühtes Ding, von dem nicht erkennbar ist, in welcher Form es sich wieder festigen wird. (BA, S. 170 f.)

Die Diagnose des inneren Wandels, dessen Ziel und Endpunkt für den sich Wandelnden alles andere als absehbar ist, gipfelt im selben Brief in der folgenden Formulierung: »Ich bin entschlossen, mein Ich dahin wachsen zu lassen, wohin sein Wachstum drängt – redet man doch so gern vom Entschluss, wo man eigentlich keine Wahl hatte!« (BA, S. 171)

In dieselbe Richtung zielt eine Formulierung aus der erwähnten Tagebuchnotiz, wo Kommerell vom »Entfalten der naturhaft in mir angelegten Form« (BA, S. 186) spricht. Die Anklänge dieser Äußerungen an die Vorstellungswelt Goethes sind unüberhörbar. Genauer gesagt, nimmt Kommerell an dieser Stelle Bezug auf die Gedichte des späten Goethe, die im Umkreis von dessen morphologischen Schriften anzusiedeln sind. An vorderster Stelle ist das *Dämon*-Gedicht der Gedichtfolge *Urworte. Orphisch* zu nennen. Die Schlusszeilen dieses Gedichts über die Entwicklung der Form stimmen auffallend mit der Kommerell'schen Formulierung zusammen. Mehr noch, sie lesen sich fast wie ein Kommentar zur aktuellen Situation Kommerells:

> So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
> So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
> Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
> Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.[7]

[6] George wurde in seinem Kreis gewöhnlich mit der Formel »D.M.« (d.h.: Der Meister) angeredet. Auch die Kreis-Mitglieder untereinander verwendeten diese Formulierung.

[7] Johann Wolfgang Goethe, Urworte. Orphisch, in: ders., Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1: Gedichte und Epen 1, hrsg. v. Erich Trunz, München 1998, S. 359.

Kommerells Hinweis auf seine innere Wandlung und seine Bezugnahme auf Goethe machen deutlich, dass es bei der Ablösung von George um mehr geht als um ein bloßes Verlassen der Macht- und Einfluss-Sphäre Georges. Auch wenn Kommerell in einigen seiner seit 1930 entstandenen Arbeiten die hierarchische Struktur des George-Kreises macht- und gruppensoziologisch analysiert, worauf noch näher einzugehen sein wird, so hat doch seine Neuorientierung jenseits des George-Kreises primär eine individuelle und existentielle Dimension, die die Entwicklung von Kommerells »Ich« betrifft: Mit der Ablösung von George beendet Kommerell eine bestimmte Phase seines Lebens. Seine Rede von einer »höhere[n] Altersstufe« (BA, S. 183) zeigt an, dass es um die Beendigung der Jugendphase geht und damit um den Eintritt in eine neue Phase, die nach Kommerells eigenem Sprachgebrauch als »männliche Lebenszeit«[8] zu bezeichnen ist. Dies bestätigt eine Äußerung aus der Tagebuchnotiz von 1930 über die Lebens- und Umgangsformen im George-Kreis:

> Das ganze Umeinanderleben wie es sich herausgebildet hatte, beruhte auf einer so vollständigen Aufgabe des persönlichen Selbstgefühls, wie ich sie höchstens für einen Jüngling, niemals für einen Mann angemessen und erträglich nennen kann. (BA, S. 182)

Die Bedeutung des hier sichtbar werdenden Versuchs, durch Emanzipation[9] vom George-Kreis die Altersstufe erwachsener Männlichkeit zu erreichen, reicht über die persönliche und biographische Dimension hinaus. Er zeitigt gravierende Konsequenzen für Kommerells wissenschaftliches und literarisches Werk. Diesen Konsequenzen soll im Folgenden durch eine Analyse der um 1930 entstandenen Schriften Kommerells nachgespürt werden. Aus dem Bereich der wissenschaftlichen Arbeiten sind in erster Linie die Rede *Hugo von Hofmannsthal*, die Kommerell 1930 als öffentliche Antrittsvorlesung an der Universität Frankfurt am Main gehalten hat,[10] und die Rede *Jugend ohne Goethe* von 1931 zu

[8] Kommerell hat 1941 im Rahmen des Gedichtbandes *Die Lebenszeiten* eine *Ode auf die männliche Lebenszeit* veröffentlicht. Vgl. GG, S. 211-216.

[9] In einem Brief an Hans Anton vom 7. Dezember 1930 qualifiziert Kommerell den Bewusstseinszustand der Angehörigen des George-Kreises als »vollkommene Unmündigkeit« (BA, S. 195). Insofern bedeutet Kommerells Ablösung von George einen Schritt zur Mündigkeit. – Ein 1930 nicht abgeschickter Brief Kommerells an George, der in der Briefausgabe als Konzept abgedruckt ist, verschärft in dieser Frage den Ton: »Ich verantworte mein Tun und Lassen selbst und stelle mir selbst meine Aufgaben.« (BA, S. 203)

[10] Vgl. Max Kommerell, Hugo von Hofmannsthal. Eine Rede, Frankfurt a.M. 1930. – Zitatnachweise aus dieser Rede im Folgenden im Text unter Angabe der Sigle HvH und der Seitenzahl.

nennen.[11] Aus dem Bereich der Dichtung ist vor allem der Gedichtband *Leichte Lieder* von 1931 anzuführen.[12] Anhand dieser Texte sollen Kommerells Wandlung und deren literatur- und ästhetikgeschichtliche Implikationen erörtert werden. Die entscheidenden Schritte in Richtung einer geistigen Unabhängigkeit sind damit noch vor den größeren Abhandlungen zu datieren, die Kommerell seit dem Erscheinen seines (zweiten) Jean Paul-Buchs im Jahr 1933 zu den Autoren der klassisch-romantischen Epoche um 1800 vorlegt. Sie liegen auch vor Kommerells zunehmendem Interesse an einer Weltliteratur, das in gewisser Hinsicht als Korrektiv gegenüber der früheren Orientierung am George-Kreis verstanden werden kann.[13] Erstaunlicherweise ist den Jahren um 1930 und den zu dieser Zeit entstandenen Werken Kommerells noch nicht die Aufmerksamkeit geschenkt worden, die ihnen gebührt.

Dass im Fall Kommerells eine zusammenhängende Analyse von wissenschaftlichem *und* dichterischem Werk nicht nur gewinnbringend, sondern möglicherweise auch notwendig ist, hat Hans-Georg Gadamer in seiner Marburger *Gedenkrede auf Max Kommerell* von 1944 mehrfach betont.[14] Im Kontext der hier zur Diskussion stehenden Jahre um 1930 ist es, über den skizzierten Goethe-Bezug hinausgehend, vor allem ein Umstand, der eine Berücksichtigung von Kommerells Dichtung nahelegt: Kommerell fügt seinem Brief an George vom 17. Juni 1930 ein Gedicht mit dem Titel *Das Lebensgedicht* bei.[15] Dieses Gedicht möge, so der Autor, über sein »jetziges Dasein« (BA, S. 171) das ausdrücken, was der Brief ungeachtet aller Erklärungsversuche nicht mitzuteilen vermag. Dichtung, zumal die eigene, ist bei Kommerell immer auch Aufzeichnung und Registratur geistiger Entwicklungsprozesse. Ihre Einbeziehung an geeigneter

[11] Vgl. Max Kommerell, Jugend ohne Goethe, Frankfurt a.M. 1931. – Zitatnachweise aus dieser Rede im Folgenden im Text unter Angabe der Sigle JG und der Seitenzahl.

[12] Max Kommerell, Leichte Lieder, Frankfurt a.M. 1931, in: GG, S. 89-107. – Zitatnachweise der Gedichte im Folgenden nach dieser Ausgabe im Text unter Angabe der Sigle GG und der Seitenzahl. – Vgl. daneben ein Dramenfragment, das sich mehr oder weniger unverschlüsselt mit Fragen der Machtstruktur und der Hierarchie im George-Kreis beschäftigt: Max Kommerell, Der Zauber des Zelts, in: Castrum Peregrini 134/135, 1978, S. 49-90.

[13] Vgl. Ralf Simon, Die Reflexion der Weltliteratur in der Nationalliteratur. Überlegungen zu Max Kommerell, in: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993, hrsg. v. Hendrik Birus, Stuttgart, Weimar 1995, S. 72-91.

[14] Vgl. Hans-Georg Gadamer, Gedenkrede auf Max Kommerell, in: Max Kommerell, Dichterische Welterfahrung. Essays, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a.M. 1952, S. 205-226.

[15] Dieses unveröffentlicht gebliebene Gedicht, dessen Originalfassung verloren gegangen ist, fehlt in der Gedichtausgabe. Die ersten Strophen einer Abschrift, die Kommerell Hans Anton überreicht hat, sind auszugsweise abgedruckt in: Max Kommerell 1902-1944, hrsg. v. Joachim W. Storck, Marbacher Magazin 34/1985, S. 21 f.

Stelle verspricht daher, genaueren Aufschluss über Kommerells Ablösungsprozess von George zu geben.

ÄSTHETIK DER GESELLIGKEIT: HOFMANNSTHALS UND KOMMERELLS »WEG ZU GOETHE«

Die Themenwahl der Antrittsvorlesung, die Kommerell George im Brief vom 5. August 1930 in dürren Worten anzeigt,[16] bedeutet für letzteren eine Provokation.[17] Hofmannsthal ist derjenige Dichter gewesen, um den der junge Stefan George Anfang der 1890er Jahre vehement geworben hatte und der sich den Annäherungsversuchen Georges auf ebenso subtile wie bestimmte Weise zu entziehen wusste.[18] Kommerell thematisiert das prekäre Verhältnis zwischen Hofmannsthal und George gleich zu Beginn seiner Rede. Er beschreibt es als das Aufeinandertreffen von zwei grundsätzlich verschiedenen Dichtertypen. Hofmannsthal ist für Kommerell »Erbe« (HvH, S. 8), während George »Eroberer« (ebd.) ist. Mit dieser gegensätzlichen Charakterisierung ist eine Reihe von wichtigen Folgeunterscheidungen verbunden. Zunächst die Unterscheidung zwischen der Aktivität und Gewaltsamkeit des »Eroberers« George einerseits und der eher passiven und empfangenden Rolle des »Erben« Hofmannsthal andererseits. Dass Kommerell bei George ein gewisses Gewaltpotential verwirklicht sieht,[19] unterstreichen seine *Notizen zu George und Nietzsche*, wo es über George heißt: »Die geistige beinah dämonische Form des Machttriebs. Eine räuberische Monade, der es eigen ist, erst nach dieser Vergewaltigung zu segnen und zu beleben.« (ENF, S., S. 230)

Im Gegensatz zur Gewaltsamkeit des »Eroberers« George zeichnet Kommerell vom »Erben« Hofmannsthal ein Bild, das vor allem Züge des

[16] Kommerell an George: »Meine Antrittsvorlesung setzte ich auf 1. November 12 Uhr fest. Gegenstand: Hofmannsthal.« (BA, S. 174)

[17] Vgl. dazu auch Weber, Max Kommerell (s. Anm. 4), S. 134-137.

[18] Vgl. dazu: Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, hrsg. v. Robert Boehringer, München 1953, 2. Aufl. – Vgl. auch Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt a. M. 1997, S. 195-237.

[19] Kommerell führt in seinen *Notizen zu George und Nietzsche* aus, dass George im Gegensatz zu Nietzsche die mit Gewalt einhergehende »Menschenformung« im George-Kreis tatsächlich umgesetzt habe: »George: Versuch hat vor Nietzsche voraus: die Tatsächlichkeit der Unternehmung, die geübte Menschenformung«. Max Kommerell, Notizen zu George und Nietzsche, in: Ders., Essay, Notizen, poetische Fragmente, hrsg. v. Inge Jens, Olten u. Freiburg i. Br. 1969, S. 225-250, hier: S. 230. – Zitatnachweise aus diesem Band im Folgenden im Text unter Angabe der Sigle ENF und der Seitenzahl.

Feinen und des Fragilen besitzt. Die Feinheit Hofmannsthals und seines Werkes erwächst dabei aus dem Umgang mit der langen kulturellen Tradition der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie, die sich der österreichische Dichter, der sein gesamtes Leben in Wien und Umgebung verbrachte, seit seinen Kindertagen aneignen konnte: »Fein und edel wie der entflohene Geist seines Landes ist was er schrieb« (HvH, S., S. 27). Demgegenüber nimmt sich der in »reichsdeutschen Verhältnissen« (HvH, S. 10) aufgewachsene George mit seinen Eroberungswünschen »roh«[20] aus.

Gepaart ist die kulturell ererbte Feinheit bei Hofmannsthal mit einer Fragilität, die aus der modernen Problematik des »Ich« resultiert. Hofmannsthal ist der Dichter einer »Zeit, der das Ich zerfließt« (HvH, S. 7). Er erreicht in seinen Dichtungen niemals den Punkt, an dem ein definitives »So bin ich«[21] aussprechbar wäre. Und weit davon entfernt, in souveräner Geste über die Vergangenheit zu verfügen, ist er »gehemmt durch die Ehrfurcht vor jeder Überlieferung« (HvH, S. 8). Diese vermeintliche Schwäche ist für Kommerell ein nicht unbedeutender Vorzug:

> Immer wieder behandelt Hofmannsthal die Fragwürdigkeit dessen, was wir »ich« nennen. Dies ist nicht als Schwankheit zu schelten: die Seele mancher Dichter ist als genau verzeichnende Nadel vielen Bebungen unterworfen, und wer so das luftartig Feinste der Zeit zu haschen versteht, dessen auf Empfänglichkeit gebildetes Wesen wird kein gleich großes Beharrungsvermögen haben. (HvH, S. 12)

Hofmannsthals Empfänglichkeit für feinste Regungen der Zeit und seine Sensibilität für den Wert der kulturellen Überlieferung sind Merkmale einer übergreifenden Eigenschaft, die Kommerell an mehreren Stellen seiner Rede mit dem Begriff Geselligkeit umschreibt. Hofmannsthal, das Wiener Stadtkind, besitzt die Fähigkeit, ja die »Unfehlbarkeit, sich gesellig zu bewegen, Geselliges nachzusprechen und darzustellen« (HvH, S. 7). Er ist ein »geselliges Wesen« (HvH, S. 8), ein »eigentlich geselliger Dichter« (HvH, S. 9). Charakteristisch ist eine »Verliebtheit in gesellige Gebärden,

[20] Roheit ist ein wichtiger Kritikpunkt des späteren Kommerell an George und am George-Kreis. Als »roh« (BA, S. 275) empfindet er beispielsweise das Verständnis Hölderlins als »Prophet« (ebd.), an dem er »früher« (ebd.) – in seinem Buch *Der Dichter als Führer* – selbst mitgewirkt hat. Siehe dazu die Ausführungen weiter unten.

[21] In einem Brief an Hofmannsthals Tochter Christiane führt Kommerell diese Nichtabgeschlossenheit als einen der großen Vorzüge Hofmannsthals an – gegenüber George, dem es eher um die Sicherheit vortäuschende Selbstbehauptung des Ich geht. Kommerell schreibt am 24. März 1931 an die Tochter Hofmannsthals: »Noch über dem letzten Werk [Hofmannsthals] schwebt ein ›Wohin?‹ und, unabhängig davon, wie geschlossen jede Dichtung in sich ruht – ein abschließendes ›So bin ich‹ steht in keiner. Ist dies aber Einschränkung?« (BA, S. 210).

die Hofmannsthal an die alte Monarchie band« (HvH, S. 9). Diese Geselligkeit, die sowohl Hofmannsthals Person als auch dessen Werk kennzeichnet, erhält ein schärferes Profil, wenn man danach fragt, welche Aspekte mit ihr verbunden sind – und was ihr als Kontrast gegenübersteht.

Der erste und wichtigste Aspekt ist eine Gesellschaftszugewandtheit, die sich als Zeitgenossenschaft artikuliert. Das heißt, dass letztlich weder die Zeit noch die Gesellschaft dieser Zeit von Hofmannsthal verneint werden. Als ein »geselliger Dichter«, der die feinsten Regungen der Zeit registriert, konnte Hofmannsthal »zu seinem Zeitalter nicht völlig nein sagen« (HvH, S. 9). Dies bedeutet eine Offenheit nicht nur für das, was Kommerell später »das gesellige Leben«[22] nennen wird, sondern auch für das Leben insgesamt. Schon das ästhetizistische Frühwerk Hofmannsthals kommt, wie der von Kommerell besprochene lyrische Einakter *Der Tor und der Tod* zeigt, nicht ohne einen solchen Bezug zum Leben aus: als »Selbstgericht« (HvH, S. 15) des Protagonisten Claudio, der sein »Nichtlebenkönnen« (ebd.) als Fluch erfährt.

Die weitere Entwicklung von Hofmannsthals Person und Werk bezeichnet Kommerell als »Öffnung gegen das Leben« (HvH, S. 16). Dies schließt, etwa mit Blick auf die späte Komödie *Der Schwierige* von 1922, eine Sozialität der Dichtung ein, die bei einer gesellschaftsfeindlichen Tendenz, wie sie Kommerell bei George ausmacht, unvorstellbar ist. Der Protagonist dieser Komödie, Kari Bühl, verkörpert exemplarisch den von Kommerell herausgearbeiteten Typus des geselligen Menschen: gesellschaftszugewandt und zugleich mit einer überfeinen Registratur für jedwede gesellschaftliche und individuelle Regung ausgestattet.

»Öffnung gegen das Leben« schließt bei Hofmannsthal aber auch die eigene Wandlung mit ein. Kommerell bescheinigt Hofmannsthal und dessen Werk, sich »gewandelt« (HvH, S. 19)[23] und damit fortentwickelt zu haben. Hofmannsthal hat, um den entscheidenden Punkt anzuführen, die Phase seiner Jugend persönlich und literarisch hinter sich gelassen. Anders als die Claudio-Figur in *Der Tor und der Tod*, hat er die Gelegenheit genutzt, »sein Ich durch Liebe, Tat, Mitgefühl zur Welt zu erweitern« (HvH, S. 16). Diese Möglichkeit einer liebenden, tätigen, mitfühlenden und im wörtlichen Sinne weltoffenen Ich-Erweiterung ist der wichtigste Aspekt

[22] Max Kommerell, Vom Wesen des lyrischen Gedichts, in: Ders., Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 1943, S. 9 (u. ö.).

[23] Kommerell geht somit von einer Wandlung Hofmannsthals aus. Dies ist zunächst der Selbstinterpretation Hofmannsthals geschuldet. Zugleich gibt Kommerell damit, bis in die Wortwahl hinein, eine Deutungslinie vor, die nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem von Richard Alewyn vertreten und bekannt gemacht wurde. Vgl. Richard Alewyn, Hofmannsthals Wandlung, in: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal, Göttingen 1958, S. 142-160.

von Kommerells Hofmannsthaldeutung. Sie ist es nicht zuletzt deshalb, weil Kommerell an ihr, so anmaßend dies auch erscheinen mag, Aufschluss über den eigenen Entwicklungsgang gewinnen konnte.

Der fein registrierenden Geselligkeit Hofmannsthals steht die kompromisslose Gemeinschaftsidee Georges gegenüber. Auch auf diese Gemeinschaftsidee kommt Kommerell in seiner Hofmannsthal-Rede zu sprechen. Georges Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, in der Hofmannsthal in den 1890er Jahren gelegentlich veröffentlichte, sei von »Dichtern« (HvH, S. 14) geprägt gewesen, »die sich eine bestimmte Haltung zur Pflicht gemacht hatten« (ebd.). Es sei deshalb, so Kommerell, kein Zufall, dass Hofmannsthal in dieser Zeitschrift ausgerechnet sein Dramenfragment *Der Tod des Tizian* publiziert habe – eine Dichtung, die der »Haltung« von Georges »Dichtern« am ehesten entsprach und die der »Gläubigkeit einer jungen Dichtergemeinschaft« (HvH, S. 15) Ausdruck verlieh. Einer solchen gläubigen Dichtergemeinschaft war freilich Kommerell in Zeiten seiner Zugehörigkeit zum George-Kreis selbst verpflichtet gewesen. Sein Buch *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* hatte die Idee der von Dichtern gestifteten Gemeinschaft (der Deutschen) programmatisch ins Zentrum gestellt:

> Wenn der Verfasser sein Buch »Der Dichter als Führer« nennt, so ist er gewillt, die Dichter darin auftreten zu lassen als Vorbilder einer Gemeinschaft als wirkende Personen. Hat einerseits die Suche nach Lebensumständen dazu verleitet die Dichtung hintanzusetzen, so läuft man wiederum Gefahr, im Dichter nichts als den bloßen Poëten zu sehn. Freilich bleibt nach wie vor das erste das Werk … doch gerade bei der Klassik wurde über Schrifttum und Schrifttumsfehden der ungeheure deutsche Kraftstrom in jener Zeit übersehn.[24]

Kommerells Hofmannsthal-Rede von 1930 nimmt in zweifacher Hinsicht eine Korrektur an dieser Position vor. Erstens tritt an die Stelle der Gemeinschaftsidee das Konzept der Geselligkeit. Während die Idee der Gemeinschaft (und der Gemeinschaftsbildung) ungeachtet aller organizistischen Semantik bei George eine gewisse Starrheit – »Haltung« und »Pflicht« – impliziert, ist das Konzept der Geselligkeit mit Geschmeidigkeit und Flexibilität verbunden. Dies betrifft sowohl die Wandelbarkeit der gesellschaftlichen und geselligen Verhältnisse als auch die Wandelbarkeit des Individuums. Auch in dieser Frage ist Hofmannsthal für Kommerell der entscheidende Gewährsmann. Als »geselliges Wesen« ist Hofmanns-

[24] Max Kommerell, Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock – Herder – Goethe – Schiller – Jean Paul – Hölderlin, Berlin 1928, unpaginierte Vorbemerkung.

thal »das fließende, allbefragende Wesen« (HvH, S. 14), das nicht auf eine starre Haltung festgelegt werden kann.[25]

Seine eigentliche Pointe aber erhält Kommerells Ersetzung der Gemeinschaftsidee durch das Konzept der Geselligkeit, wenn man sich mit Kommerell den Fluchtpunkt von Hofmannsthals Geselligkeit vor Augen führt. Einzig dem österreichischen Schriftsteller sei es unter all den Eroberern und »ausziehenden Landsuchern« (HvH, S. 9), die in Georges Zeitschrift den Ton angeben, gelungen, »als ein eigentlich geselliger Dichter mit der Sittenwelt Goethes lebendig zu verbinden« (HvH, S. 9). Anders gesagt: Hofmannsthal, der die von George und von ihm selbst im *Tod des Tizian* ins Auge gefasste Gemeinschaft der Dichter zugunsten der Geselligkeit überwindet, ist auf dem »Weg zu Goethe« (HvH, S. 26). Der gesellige und weltläufige Goethe tritt als Vorbild an die Stelle Georges – bei Hofmannsthal und bei Kommerell.[26] Die Rede *Jugend ohne Goethe* und der Gedichtband *Leichte Lieder* werden deutlich machen, dass sich Kommerell in Übereinstimmung mit Hofmannsthal in der Tat ebenfalls auf den »Weg zu Goethe« begibt.

Aus der Ersetzung der Gemeinschaftsidee durch das Konzept der Geselligkeit folgt – zweitens – eine Abkehr von der Idee des dichterischen Führertums. Kommerells diesbezügliche Aussage in der Rede über Hofmannsthal ist klar und unmissverständlich:

> Führer sein heißt die Aufgaben der Zeit so zu lösen, daß die Lösung auch für andere gültig ist. Dies hat Hofmannsthal nie angestrebt, und irgend ein Gesetz, nach dem sich handeln, nach dem sich in dieser durchaus abgründigen Zeit auch nur die Festigkeit des Fühlens gewinnen ließe, entnehmen wir ihm nicht. Das Gegenteil ist in seiner Gestalt rührend, in seinem Werk dauernd geworden: die Seele, die in die Welt ruft und der keine Antwort wird. Wo der siegende Wille versagt, wird oft der Puls der großen Rätsel hörbarer: darum ehren wir ja die Untergehenden, und ein solcher ist Hofmannsthal mit seinen tieferen Äußerungen. (HvH, S. 27)

Die Rede vom Untergang und vom Versagen des »siegenden Willens« weist darauf hin: Der Dichter ist kein Führer mehr. Sein Wille hört auf,

[25] Wenn man so will, wendet Kommerells Hofmannsthal-Rede die in der Literatur um 1900 vieldiskutierte These vom »unrettbaren Ich« (Ernst Mach) ins Soziologische.

[26] Vgl. dazu auch – im Rahmen einer anders gelagerten Argumentation – die Einschätzung von Hans Egon Holthusen: »Niemand anderer als Goethe war für ihn [Kommerell, J.B.] an die Stelle Georges getreten […]«. Hans Egon Holthusen, Max Kommerell und die deutsche Klassik, in: Ders. Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur, München 1958, S. 38-182, hier: S. 43.

das Maß aller Dinge zu sein. Er ist nicht mehr länger »Machthaber«.[27] Diesem Verlust an Macht steht auf der anderen Seite ein bedeutender Zugewinn gegenüber. Erst wenn das Tönen und ›Scheppern‹ des siegenden Willens verklungen ist,[28] werden die Rätsel und Geheimnisse der Welt wirklich vernehmbar: »hörbarer«. Dem korrespondiert eine andere Schlüsselstelle in Kommerells Hofmannsthal-Rede. Über die Figur des Gärtners in Hofmannsthals Drama *Das kleine Welttheater* schreibt Kommerell, dass diesem Gärtner, der »einst Herrscher war […] erst jetzt das wahre Dasein aus Blumen zuspricht, da er seine Macht abgelegt hat« (HvH, S. 16 f.). Aus der Perspektive des Buchs *Der Dichter als Führer* ist diese neue Sichtweise unerhört: Der Machtverzicht, die Abdankung von der Macht ist nun für Kommerell die notwendige Voraussetzung für ein Vernehmen-Können des wahren Daseins, für das »auf Empfänglichkeit gebildete Wesen« (HvH, S. 12) des Dichters. Welche weitreichenden Konsequenzen diese neue Sichtweise für das wissenschaftliche und das literarische Werk Kommerells und für sein – beide Bereiche umfassendes – Dichtungskonzept hat, wird im Folgenden zu zeigen sein.[29]

GESELLIGKEIT, NATUR UND »UNSCHEINBARER AUSDRUCK«: KOMMERELLS GOETHE

Die Rede, die Kommerell zwei Monate nach seiner Antrittsvorlesung im Januar 1931 über das Thema *Jugend ohne Goethe* hält, setzt die Begriffsarbeit am Gegensatzpaar von Gemeinschaft und Geselligkeit fort. Goethe

[27] Den Dichter als »Machthaber« im George'schen Sinne thematisiert Kommerell in seinem Nachruf auf den 1930 gestorbenen Friedrich Wolters, der, unter der Direktive Georges stehend, eine Hagiographie des George-Kreises verfasst hat. Die Stelle in Kommerells Text *Friedrich Wolters zum Gedächtnis*, die gleichermaßen auf Wolters und auf George zu beziehen ist, lautet: »So war ihm der Dichter ein Machthaber, das Wort ein verpflichtendes Zeichen, die von ihm Ergriffenen eine beinahe wehrhafte Gemeinde, das Wissen ein Werkzeug des Führertums und Gesinnung ein nach innen gütig werbender, nach außen gewaltsamer Bodengewinn.« (BA, S. 165)

[28] Vom »Scheppern stählerner Runen« in Kommerells Buch *Der Dichter als Führer* hatte Benjamin in seiner kritischen Rezension gesprochen. Vgl. Benjamin, Wider ein Meisterwerk (s. Anm. 3), S. 255.

[29] Die Abkehr von der Idee dichterischen Führertums hat Kommerell nicht davon abgehalten, Anfang der 1930er Jahre zumindest zeitweise mit Hitler und den Nazis zu sympathisieren. Die einschlägigen Äußerungen von Kommerell hierzu finden sich in dem von Inge Jens betreuten Briefband (BA, S. 26-28). Vgl. dazu auch die Ausführungen in: Nägele, Vexierbild einer kritischen Konstellation, passim (s. Anm. 3); Martin Vialon, Die Konstellation Max Kommerell und Werner Krauss. Schreiben als Sprechen über Literatur in finsteren Zeiten, in: Max Kommerell, Leben – Werk – Aktualität, S. 314-348, hier: S. 324-328 (s. Anm. 3).

tritt in dieser Rede als ein Vertreter der Geselligkeit auf, der dem Gemeinschaftsverlangen der Jugend diametral entgegengesetzt ist. Kommerell geht bei seiner Beschreibung von der Jugend- und Lebensreformbewegung aus, an der er vor seiner Begegnung mit George selbst partizipiert hatte.[30] Unter Jugend versteht Kommerell eine literarisch inspirierte Gruppe, die eine »Umkehrung« (JG, S. 5) der etablierten »Lebensformen und Lebenswerte« (ebd.) einleiten will. Solch bewegte Jugend weiß laut Kommerell mit Goethe nicht viel anzufangen. Goethe, der in Weimar schon früh um einen Zugang zur »Welt«[31] im aristokratischen und ›alteuropäischen‹ Sinne bemüht ist, nötigt die Jugend in den Bereich des Gesellschaftlichen und der Gesellschaft. Das Prinzip der Jugend besteht aber in der »Gesellschaftsflucht« (JG, S. 31) oder, schärfer formuliert, in der »Verneinung der Gesellschaft« (JG, S. 12). Goethe ist deshalb nicht nur »jugendfern« (JG, S. 36), sondern er ist »ihr eigentlicher, ihr ewiger Feind« (JG, S. 10). Der Nähe zwischen Goethe und der Gesellschaft entspricht die Ferne der Jugend zu beiden: »Das Verhältnis Goethe und die Jugend bestimmt sich in umgekehrtem Grade nach dem Verhältnis: Goethe und die Gesellschaft.« (JG, S. 10)

Paradigmatisch verwirklicht sieht Kommerell Goethes Gesellschaftsnähe und die entsprechende Jugendferne im *Wilhelm Meister*-Roman. Goethes Roman stellt das Hineinfinden des Protagonisten ins »gesellige Leben« (JG, S. 12) dar. Wilhelm wird »in die Schule der Gesellschaft genommen«.[32] Angesichts dieser Darstellung eines gleichermaßen individuellen wie typischen Bildungs- und Sozialisationsprozesses überrascht es nicht, dass Jugend darin nur eine Phase unter anderen ist und eine untergeordnete Rolle spielt: »Jugend ist in diesem Roman kaum mehr als die Zeitspanne in der man erzogen wird« (JG, S. 13). Das Ziel dieser Erziehung aber besteht in der Überwindung der Jugend, in der Ausbildung der »Person« (JG, S. 13).

Mit der »Person« ist ein wichtiges Stichwort von Goethes Roman und von Kommerells Interesse an ihm benannt. Zu denken ist an den Brief Wilhelms aus dem fünften Buch des Romans, wo genau dieses Ziel einer

[30] Zu Kommerells biografischer Herkunft aus der Jugendbewegung vgl. Weber, Max Kommerell (s. Anm. 4), S. 30-50.

[31] Vgl. dazu eine Passage aus dem Brief Goethes an Charlotte von Stein vom 11. März 1781: »Wie oft habe ich die Worte Welt, große Welt, Welt haben usw. hören müssen und habe mir nie was dabei denken können; […] Dieses kleine Wesen [Johanna Luise Reichsgräfin von Werthern, J.B.] hat mich erleuchtet. Sicher ihres Wertes, ihres Rangs, handelt sie zugleich mit einer Delikatesse und Aisance, die man sehn muß, um sie zu denken.«

[32] Max Kommerell, Wilhelm Meister, in: ENF, S. 81-186, hier: ENF, S. 83.

Ausbildung der Person formuliert wird.[33] Entscheidend ist dabei nicht die innere Ausbildung der »Persönlichkeit«,[34] die im bürgerlichen Sinne »leisten und schaffen«[35] will, sondern die Ausbildung der »öffentliche[n] Person«,[36] die sich zu »zeigen«[37] versteht und die für andere sichtbar wird. Kommerell ist an dieser »personelle[n] Ausbildung«[38] des Einzelnen, in der das Ideal des höfischen Menschen der alteuropäischen Adelsgesellschaft fortwirkt,[39] zum einen deshalb interessiert, weil es dem Lebensweg des Weimarer Dichters und dessen Bemühen um Geselligkeit und Weltläufigkeit entspricht.[40] Zum anderen hat die von Goethe ins Auge gefasste Personwerdung, die einen Abschied von der Jugend bedeutet, eine gewisse Relevanz für Kommerells eigenen Lebensweg. Im Rückblick auf seine Jugendphase bekennt Kommerell kurz vor seinem Tod, dass die »kaum mögliche Befreiung«[41] aus dem George-Kreis nach und nach eine Sichtbarwerdung der eigenen Person zur Folge hatte:

> Ich kann auch sagen: ich habe die Zuckerkruste, von welcher ich mich übergießen ließ, gewissermaßen in eine Torte verwandelt, von innen her aufgelutscht, und stehe unversüßt, aber von allen Seiten sichtbar im Raum.[42]

Es ist durchaus sinnvoll, diese Aussage Kommerells über den eigenen Lebensweg mit seiner Betrachtung der Personwerdung bei Goethe in Beziehung zu setzen. In der Betrachtung fremder Werke spiegelt sich die

[33] Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, in: Ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abteilung, Bd. 9, hrsg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann, Frankfurt a.M. 1992, S. 657-660. – Einer der entscheidenden Absätze dieses berühmt gewordenen Briefes beginnt mit den folgenden Worten: »Daß ich dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.« (Ebd., S. 657)

[34] Ebd., S. 658: »Wenn der Edelmann durch die Darstellung seiner Person alles gibt, so gibt der Bürger durch seine Person nichts und soll nichts geben.«

[35] Ebd., S. 659.

[36] Ebd., S. 658.

[37] Ebd., S. 658.

[38] Ebd., S. 657.

[39] Vgl. dazu Heinz-Otto Burger, Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik, in: ders., »Dasein heißt eine Rolle spielen«. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, München 1963, S. 211-232 u.S. 297-301.

[40] Zur Geselligkeit als Kennzeichen alteuropäischer Kommunikationskultur vgl. Niklas Luhmann, Interaktion in Oberschichten. Zur Transformation ihrer Semantik im 17. und 18. Jahrhundert, in: Ders., Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 72-161.

[41] Brief Max Kommerells an Else Boger (geb. Eichler) vom November 1943, Teilabdruck in: Max Kommerell 1902-1944, S. 24f., hier: S. 24 (s. Anm. 15).

[42] Ebd., S. 25.

Erörterung eigener Existenzproblematik wider, wie umgekehrt die Erörterung eigener Probleme ein erhellendes Licht auf die Betrachtung fremder Werke wirft. Diese doppelte Verschlingung macht die Charakteristik von Kommerells Werk aus.

Die Nähe Goethes und seiner literarischen Figuren zur Gesellschaft ist nicht das einzige Merkmal, das den Weimarer Dichter der Jugend um 1930 fremd und feindlich erscheinen lässt. Kommerell führt in seiner Rede zwei weitere Aspekte an, die einer Beschäftigung mit Goethe im Wege stehen. Bezeichnenderweise betreffen beide Aspekte den späten Goethe, der, je älter desto mehr, den Problemen der Jugend entwachsen ist. Es ist erstens der Naturforscher und »Naturweise« (JG, S. 17) Goethe, der von einer zwischenzeitlich ›natursüchtigen‹, dann aber ihr Heil im Inneren suchenden Jugend nicht mehr verstanden wird.[43] Die innige Naturnähe Goethes, der auf allen relevanten Gebieten der Naturforschung – Mineralogie, Farbenlehre, Morphologie der Tier- und Pflanzenwelt – tätig gewesen ist, verträgt sich nicht, so Kommerells über die Jugend hinausgehende Diagnose, mit der »Naturferne des heutigen Menschen« (JG, S. 17). Den entscheidenden Vorzug Goethes erkennt Kommerell, wie schon bei Hofmannsthal, in der Öffnung des Schriftstellers gegenüber dem Leben und der Welt in aller Vielfältigkeit. Hier wie dort geht es um Dichtung als »inniges Weltbegegnen« (JG, S. 18).[44] Im Falle Goethes ist das innige Weltbegegnen mit einem lebenslang erworbenen Wissen gepaart. Dieses Wissen setzt die Innigkeit zu Natur und Welt nicht außer Kraft, sondern vertieft sie im Sinne einer Natur- und Weltweisheit. Dass solche Weisheitsform des Natur- und Weltwissens ein der Jugend entgegengesetztes Prinzip ist, versteht sich beinahe von selbst. Auch in dieser Hinsicht ist Goethe das der Jugend »Entgegengesetzte« (JG, S. 33).

Der späte, mit Naturweisheit und Weltwissen ausgestattete Goethe prägt, zweitens, in seiner Altersdichtung einen ganz bestimmten Stil aus. Es ist dieser Stil, der nach Kommerell den »tiefsten Gegensatz« (JG, S. 27) Goethes zur Jugend bildet. Im Rahmen dieses Gegensatzes kommt auch George als Antipode Goethes explizit ins Spiel. George ist für Kommerell der Dichter, der einer gläubigen und suchenden Jugend auf eine »fast beunruhigende« (JG, S. 27) Weise »die höhere Gemeinschaft, die der Wunsch

[43] Kommerell: »Längst hat indessen die Natursucht der Jugendbewegung aufgehört für das junge Geschlecht kennzeichnend zu sein. Es besann sich mit einigen Dichtern und Künstlern darauf, dass einer entstellten Umwelt nichts mehr abzugewinnen sei, und dass die Reinigung des Lebens von innen her zu beginnen habe, vom Geist.« (JG, S. 17)

[44] In der Hofmannsthal-Rede führt Kommerell den *Chandos*-Brief an, um den von Hofmannsthal eingeschlagenen »Weg ins Leben« (HvH, S. 19) und die Hinwendung zu den Dingen kenntlich zu machen.

aller war, gewährleistete« (ebd.). Stil und Sprache der von der Gemeinschaft bevorzugten Dichtung werden durch einen gehobenen, feierlichen Ton bestimmt:

> Im Gemeinschaftsleben ist der Ausdruck dieses Willens [zur Gehobenheit, J.B.] die Feier, und da die Jugend auf der Suche nach Gemeinschaft zum Dichter kam, bedurfte sie der feierlichen Dichtung. (JG, S. 31)

Nichts von alledem findet sich in Stil und Sprache des späten Goethe, wiewohl er im Rahmen der kaum zu ermessenden Formenvielfalt seiner Dichtungen auch dem »feierlich trunkenen Gesang« (JG, S. 30) Ausdruck verliehen hat. Im Kontrast zur feierlichen Gehobenheit privilegieren die späten Dichtungen Goethes den »nicht gehobenen Ausdruck« (JG, S. 29). Kommerell nennt ihn auch den »gewollt unscheinbaren Ausdruck« (JG, S. 29). Das bedeutet keineswegs, dass der mit diesem Ausdruck verbundene Gehalt unbedeutend oder belanglos wäre. Im Gegenteil: Dem Ausdruck korrespondiert ein mit tiefen Gedanken und mit Wissen beschwerter Gehalt, dem aber, was entscheidend ist, seine Schwere nicht anzumerken ist. Am Beispiel von zwei Gedichten aus dem *West-östlichen Divan* führt Kommerell aus, dass in Goethes Spätwerk »ein unermeßlicher Inhalt« (JG, S. 29) durch »das leichteste Wort« (ebd.) ausgesagt werde. Diese Leichtigkeit, genauer gesagt: dieses Leicht-Werden des an sich Schweren ist das Besondere an Goethes später Ausdruckweise:

> In der silbernen Durchsichtigkeit seines wissenden Alters stehen auch die schwersten Massen so, dass wir glauben, sie wie Kristalle in der Hand wiegen zu können. Noch die Benennung der tiefsten Leidenschaft ist ein Sehen und Schweben von oben, ist äolisch: verfeinerter Luftgeist. (JG, S. 29 f.)

Bis in die Wortwahl hinein wird hier die von Kommerell gezogene Verbindungslinie zwischen Goethe und Hofmannsthal sichtbar. Die im unscheinbaren Ausdruck erreichte Leichtigkeit ist Zeugnis einer Verfeinerung, die noch die zarteste Regung gleich einer Äolsharfe zu erfassen vermag. An dieser Verfeinerung, die in der Rede vom »verfeinerten Luftgeist« und »luftartig Feinsten« (HvH, S. 12) auf den Begriff gebracht wird, ist Kommerell seit 1930, dem Jahr seiner Ablösung von George, besonders interessiert. Dies machen – über die behandelten Reden hinaus – zwei Textstellen deutlich, von denen die eine dem im engsten Sinne wissenschaftlichen Werk und die andere dem literarischen Werk Kommerells entstammt.[45]

[45] Zu Kommerells Stellung zwischen Kunst und Wissenschaft vgl. auch Ralf Klausnitzer, Mit gleichsam chinesischem Pinsel. Max Kommerell zwischen Kunst und Wissenschaft, in:

Im Schlusskapitel von Kommerells unveröffentlicht gebliebener Habilitationsschrift *Die Stabkunst des deutschen Heldenliedes* von 1930 finden sich ganz ungewöhnliche Bemerkungen über die »verfeinerte Regbarkeit«[46] als Voraussetzung der Dichtung. Dort kommt Kommerell auch auf den Zusammenhang von seelenhaft zarter Dichtung und dem »äolisch« Feinen zu sprechen:

> Jede Seele, auch die Seele jeder Zeit, hat ihren inneren Klang und sucht ihn zu verlautbaren – aber nicht in jedem Klangwerkzeug wohnt er als Möglichkeit. Das Glockenerz ist gestimmt für den Anschlag des Hammers, die Saite für die feingliedrige menschliche Hand oder für noch Weicheres: den Bogen – die Windharfe endlich für das ungreifbar Feinste: den Luftzug.[47]

Von hier aus stellt sich eine Verbindung zum literarischen Werk Kommerells her. Das zweite Gedicht aus der Sammlung *Mit gleichsam chinesischem Pinsel* von 1944, mit der Kommerell, so Heißenbüttel, endgültig »seine eigene Sprache« (GG, S., S. 28) gefunden hat, greift die in der Habilitationsschrift thematisierte Stufenfolge von menschlicher Hand und Windharfe wieder auf und erweist den Klang der letzteren als das poetologische Vorbild des stets unzureichend bleibenden Saitenspiels der Laute:

Die Laute zur Äolsharfe

Ach ich – wohl reich an Tönen,
Aber jeder
Menschlichen Fingers ein Griff
Auf mir –
Straße ich der Hände
Tausendmal begangene …
Du aber, aufgehangene
Über den Häuptern
Empfängst im Zucken der Luft
Niemand weiß welch Lied,
Nur atmend wenn
Das gestaltlos Reine
Tönen will. (GG, S. 243)

Spielräume des einzelnen. Deutsche Literatur in der Weimarer Republik und im Dritten Reich, hrsg. v. Walter Delabar u. a., Berlin 1999, S. 71-104.

[46] Max Kommerell, Die Stabkunst des deutschen Heldenliedes [1930], zitiert nach: Max Kommerell 1902-1944 (s. Anm. 15), S. 27 f., hier: S. 27.

[47] Ebd., S. 28.

Auf die in diesem Gedicht sichtbar werdende Ästhetik des Reinen wird an späterer Stelle noch genauer einzugehen sein.

Der Stil von Goethes Altersdichtung zeichnet sich nicht nur durch Leichtigkeit und Feinheit, sondern auch durch Einfachheit aus. Der Durchgang durch alle möglichen Formen im Verlauf eines langen literarischen Lebens führt beim späten Goethe zu einer Art »Überdruß am Aufwand« (JG, S. 30). Ein solcher Aufwand aber kennzeichnet den gehoben-feierlichen Stil. Dagegen wendet sich der späte Goethe betont einfachen Formen zu und vermeidet jedes sprachliche Extrem – auch dies eine Stilgeste, die einer Jugend in komplizierter Lage kaum attraktiv erscheinen konnte: »Er [Goethe, J.B.] legt das äußerste Wort beiseite und nimmt das unscheinbare.« (JG, S. 30)

Kommerell fühlt sich von der Unscheinbarkeit und Unaufwendigkeit des Einfachen stark angezogen. Dafür sprechen nicht nur sein Plädoyer für den späten Goethe und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der ›einfachen Form‹.[48] Die Ästhetik unscheinbarer und unaufwendiger Einfachheit durchzieht auch Kommerells eigene literarische Texte. Die 1930 entstandene Gedichtsammlung *Leichte Lieder* ist in dieser Hinsicht symptomatisch. Die Gedichte dieser Sammlung bestehen aus einfachen, auch in dieser Hinsicht: leichten Liedern, die metrisch meist in der Volksliedstrophe gehalten sind, dementsprechend den Kreuzreim bevorzugen und ein unkompliziertes, schlichtes Vokabular verwenden. Man wird diese Lieder in der Tat, wie Heißenbüttel vorgeschlagen hat, als »Kontrastentwürfe« (GG, S. 23) lesen können, mit denen sich Kommerell von der »hochgeladenen Metapher Georgescher Dichtkunst« (GG, S. 29) abwendet. Dass diese kontrastierende Ästhetik des Einfachen eine Thematisierung von Kommerells individueller Lebenslage um 1930 mit einschließt, macht die erste Strophe des Gedichts *Eingeschüchtert und umstellt* deutlich:

Eingeschüchtert und umstellt
Von Geschicken – fliehbar keines –
Flehe ich zum hohen Zelt
Um ein wissendes ein reines
Sternenauge dem der Zwist
Meines Lebens einfach ist. (GG, S. 105 f.)

[48] Kommerell bespricht 1930/31 das Buch *Einfache Formen* von André Jolles, das wie andere Bücher derselben Zeit eine neue Formorientierung der Literaturwissenschaft anzeigt. Vgl. Max Kommerell, Rez. André Jolles, Einfache Formen. Halle / Saale 1930, in: Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur 50, 1931, S. 165-170.

Das Einfache, das dem Leben des Sprechers aus Sicht des erflehten Sternenauges zukommt, schlichtet die Zweiheit, die im »Zwist« auch etymologisch steckt. In Kommerells Goethe-Rede wird das Einfache mit einem klingenden Namen belegt: »Einfalt« (JG, S. 28). Folgt man den Ausführungen Kommerells, so wird diese Einfalt George von vielen »abgestritten« (JG, S. 28), was Kommerell selbst unter Hinweis auf Georges Gedicht *Rückkehr* ein Stück weit relativiert. Einfalt kommt aber in jedem Fall und ohne jede Einschränkung den Gedichten des späten Goethe zu. Und noch ein Weiteres trennt die Gedichte Georges von denen des späten Goethe: die Gesuchtheit der gehobenen Formulierung bei ersterem und das Ungesuchte der augenblickhaft-zufälligen Formulierung bei letzterem:

> Endlich das Wichtigste: augenblicklich sind Goethes schönste Gedichte, Gaben des Zufalls ihm von willkürlichster Laune zugeworfen. So ist denn sein dichterischer Gehorsam, dies Augenblickliche, halb Duft, halb Tonfall zu bewahren. Darum veraltet das Entzücken solcher Verse nie. Augenblicklichkeit aber ist ein anderes Gesetz des Sprechens als Gehobenheit: diese fordert einen Gesamtton und hält ihn durch, jenes findet ohne zu suchen, einen nie wiederholbaren Einzelton unbedachten Hinsagens. (JG, S. 30)

Hier wird deutlich, warum auch der späte Goethe, genauer: Kommerells später Goethe kein Führer ist und sein kann.[49] Durch das Fehlen eines Gesamttons, d.h. durch die Weigerung, mittels ritualisierter Wiederholung und Einnahme einer uniformen Stilgeste eine dauerhaft durchgehaltene Tonlage zu schaffen, wird das »Gesetz des Sprechens« auf die Individualität eines Einzeltons zurückgenommen, der für andere nicht verbindlich ist. Verbindlichkeit für andere aber war das entscheidende Kriterium dichterischen Führertums, das Kommerell in seiner Hofmannsthal-Rede angeführt hatte.

[49] Vgl. zu dieser Frage auch den Beginn von Kommerells *Faust*-Interpretation: »Als postum setzt sich der Zweite Teil dem Ersten entgegen. Die Menschen mögen sehen, wie sie damit gebaren, war Goethes Gedanke. Sein Zeitalter oder auch nur die Hellsten aufzuregen, lag wohl fern. Er ist Vermächtnis und bleibt dabei Hauseigentum. Vermächtnis, sofern er Goethes Existenz in summa enthält; nicht als ob es führe, in eine Zukunft deute.« Max Kommerell, Faust Zweiter Teil. Zum Verständnis der Form [1937], in: Ders., Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin, Frankfurt a.M. 1991, S. 9-74, hier: S. 10. – Vgl. dazu Eva Geulen, Wiederholte Spiegelungen. Formgeschichte und Moderne bei Kommerell und Preisendanz, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte 76, 2002, S. 271-284, hier: S. 280; dies., Aktualität im Übergang: Kunst und Moderne bei Max Kommerell, in: Leben –Werk – Aktualität, S. 32-52, hier: S. 35 (s. Anm. 3).

LEICHTIGKEIT, EINFACHHEIT UND DAS »REINE GEDICHT«: KOMMERELLS DICHTUNG IM KONTEXT

Es mag als ein Akt dreister Provokation gewertet werden oder als ein naiver Versuch, inmitten der alten Verbindungen und Seilschaften die neu gewonnene Eigenständigkeit zu erproben: Nach der Loslösung von George hat Kommerell seine Gedichtsammlung *Leichte Lieder* Georges Verleger Georg Bondi zum Druck angeboten und dabei George um Vermittlung ersucht. Offiziell wurde Kommerells Anfrage wegen des zu geringen Umfangs der Gedichtsammlung negativ beschieden. Hinter den Kulissen war jedoch klar, dass George das Angebot Kommerells, der im Kreis von nun an die »Kröte« genannt wurde, als Unverschämtheit betrachtete. Der George-Vertraute Ludwig Tormaehlen berichtet über die »höhnische und entschiedene Ablehnung« (BA, S. 223) von Kommerells neuen Gedichten durch George. Dieser ließ nur jene Gedichte Kommerells gelten, die noch in seinem Dunstkreis entstanden waren: die *Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt*, die 1929 im Verlag der *Blätter für die Kunst* erschienen.[50]

Dass es im George-Kreis weniger um die Gedichte als solche ging, sondern mehr um die Gesinnung, die sie umgab und mittels derer sie kommuniziert wurden, geht aus einem Brief von Hans Anton an Kommerell hervor, der letzteren aus vielerlei Gründen in Rage brachte.[51] Zu Kommerells Gedichten schrieb Anton:

> Du weißt, daß ich deine Gedichte sehr gern habe – aber (zum Teufel) ich habe es dir immer gesagt: der Staat ist mehr als eine Prüfungsstelle für gute Gedichte. Du solltest doch bemerkt haben, daß die Auseinandersetzung mit dem Meister eine ganz andere Bewährung ist als die Herstellung von Versen! Sans cela – wirst du zum Litteraten – was ich für meinen liebsten und nächsten nicht wünsche. (BA, S. 199)

Antons Aussage hat den Vorteil, dass sie klar und eindeutig ist: Die Herstellung von Versen ist im George-Kreis nicht das Entscheidende. So

[50] Vgl. Max Kommerell, Gespräche aus der Zeit der deutschen Wiedergeburt, Berlin 1929, in: GG, S. 45-87.

[51] Besonders gereizt reagierte Kommerell auf die (eher unbeholfen als bösartig wirkende) Drohung Antons, dass der Kreis Kommerell wegen der Ablösung von George unter Umständen »zum harmlosen Wissenschaftler à part stempelt« (BA, S. 198). Kommerell sah darin und in anderen Äußerungen Antons einen Rückzug der Argumentation auf das »bloß noch Machtmäßige« (BA, S. 195). Kommerell registrierte sehr genau, wie er selbst von vertrautester Seite unter Druck gesetzt wurde.

wenig überraschend dieser Befund bei einer Gruppenformation sein mag, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (und darüber hinaus)[52] auf das geistige Leben in Deutschland erheblichen Einfluss genommen hat, so wichtig ist es, ihn an dieser Stelle festzuhalten. Denn Kommerell greift den Befund in seiner Erwiderung an Anton auf und macht ihn zum Ausgangspunkt einer Grundsatzkritik am George-Kreis. In seinen *Notizen zu George und Nietzsche* hat Kommerell diese Grundsatzkritik auf eine bündige Formel gebracht: »Dichtung Nebensache« (ENF, S. 232). Ist Dichtung nur noch Nebensache, so wird die Frage nach der Qualität der hergestellten Verse und die nach der Herstellung überhaupt zweitrangig. Genau dies hat Kommerell im Blick, wenn er in den *Notizen* schreibt, dass die im Umkreis von George entstandene Dichtung »nicht ersten Rangs« (ENF, S. 231) ist. An die Stelle der Dichtung selbst rückt ihre Verwertbarkeit innerhalb der Kreisstruktur. Auch dies wird von Kommerell vermerkt: »Wozu noch Dichtung? Gewissermaßen die Kultmitte, die Lebensgeberde.« (ENF, S. 247) Erst vor dem Hintergrund dieser kritischen Einschätzung der Rolle der Dichtung im George-Kreis lässt sich Kommerells Antwort auf Antons Äußerung in ihrer ganzen Tragweite ermessen. Nachdem er den Kreis-Hagiographen Wolters und den »Regie« (BA, S. 196) führenden George dafür kritisiert hat, dass sie »Gegnerschaften von Rang mit kleinen Gesten der Sekte erledigt« haben (ENF, S. 195 f.), schreibt er an Anton:

> Laß Dir noch sagen, daß die Gefahr diese ist: das Banale in der Sprechweise höchster Salbung nicht mehr zu erkennen, es gar für dichterisch zu halten, so daß Faustrecht im Geistigen, [und] liturgische Pathetik im Dichterischen zusammentritt, um auch in dieser Umgebung dem mittleren Format die Existenz zu sichern, dem größern zu erschweren oder zu verekeln. Für das reine Gedicht: das höhere Individuelle, das als solches ein Muster ist – hat fast niemand mehr Sinn. Es muß Aufhöhung, Ethos, Pathos, Ritual zu Hilfe kommen. (BA, S. 197)

Hinter der Formulierung vom »reinen Gedicht« steckt ein weitreichendes poetologisches Programm.[53] Zunächst ist die Reinheit des von Kommerell in den Blick genommenen Gedichts durch Negation zu bestimmen. Das »reine Gedicht« hat, wie der letzte Satz der zitierten Äußerung zeigt, ohne »Aufhöhung« und die anderen zusätzlichen Hilfsmittel auszukommen. Es steht für sich allein und dient keinem darüber hinausgehenden, anderwei-

[52] Vgl. Raulff, Kreis ohne Meister (s. Anm. 4).

[53] Zur Literaturgeschichte dieses Programms vgl. Jürgen Brokoff, Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, 2. Aufl., Göttingen 2010.

tigen Zweck.[54] Was diese Sichtweise für Kommerells wissenschaftliche Praxis bedeutet, geht aus dem Satz hervor, der dem eben Zitierten unmittelbar nachfolgt: »Den Satz D.M.'s ›Geistbücher sind Politik‹ weis' ich zurück. Ich habe damit nichts zu schaffen.« (BA, S. 197)

Zutreffender wäre die Formulierung, dass er damit nichts *mehr* zu schaffen habe. Denn zweifellos ist Kommerells Buch *Der Dichter als Führer* eines jener »Geistbücher« gewesen und damit »Politik« in Georges Sinne. Die neu gewonnene Wertschätzung des »reinen Gedichts« setzt darunter einen deutlichen Schlussstrich. Nirgends wird dies greifbarer als in Kommerells grundlegend veränderter Lektüre von Hölderlins Werk. Dieses musste seit seiner Wiederentdeckung durch den Philologen Norbert von Hellingrath[55] immer wieder für eine prophetische und ›vaterländische‹ Lesart herhalten,[56] nicht zuletzt in Kommerells Buch *Der Dichter als Führer*, wo es unter anderem heißt, dass Hölderlin »durch seine vertiefte Sicht des Volkes Führer war und immer mehr Führer wird«.[57] Über die gravierende Veränderung seiner Hölderlin-Lektüre und ihre Verbindung zur George-Kritik gibt Kommerell 1936 in einem Brief an den Philosophen Karl Schlechta Auskunft:

[54] Kommerells funktionsbezogene Überlegungen zum »reinen Gedicht« sind grundsätzlich zu trennen von seinen gattungspoetischen Reflexionen zur vermeintlichen Reinheit oder Unreinheit der Literaturgattungen, insbesondere des Romans. Vgl. zu dieser Frage Paul Fleming, Die Moderne ohne Kunst: Max Kommerells Gattungspoetik in Jean Paul, in: Leben – Werk – Aktualität (s. Anm. 3), S. 54-73. – Es verhält sich nicht so, dass Kommerell Jean Paul und dessen Romane kategorisch auf Seiten der Unreinheit platziert, Goethe und dessen Romane dagegen auf Seiten der Reinheit (vgl. Fleming, ebd., S. 64 u. 70f.). Anders, als Fleming argumentiert, schreibt Kommerell auch Jean Paul ein Reinheitsstreben bezüglich der Romangattung zu: »Die reine Form des Jean Paul-Romans ist der Traum.« (Max Kommerell, Jean Paul, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1977, S. 185.) Man wird sogar im Anschluss an Kommerell sagen können, dass Jean Paul durch die Verschiebung des Verhältnisses von Welt und Ich zugunsten des letzteren einen Purismus ganz eigener Art ausbildet, bei dem das Ich ganz an die Stelle der Welt tritt. Wenn demgegenüber bei Goethe »die reine Form seines Romans […] eben – der Roman [ist]« (Kommerell, Jean Paul, S. 185), dann ist damit die klassische Ausgewogenheit im Verhältnis von Welt und Ich gemeint, die nach Kommerell eine vollgültige Verwirklichung der Romangattung anzeigt. Dass dies in Kommerells Arbeit mit einer Pathographie des Ich-zentrierten Romans bei Jean Paul einhergeht, sei damit nicht bestritten.

[55] Vgl. Jürgen Brokoff, Der »Hunneneinbruch in die civilisirte Literarhistorie«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. April 2010, S. N4.

[56] Vgl. dazu Jürgen Brokoff, Prophetie, *poeta vates* und die Anfänge moderner Dichtungswissenschaft. Anmerkungen zur Konstellation Hölderlin – Hellingrath – George, in: Prophetie und Prognostik, hrsg. v. Daniel Weidner u. Stefan Willer, München 2012.

[57] KommerellDer Dichter als Führer in der deutschen Klassik (s. Anm. 24), unpaginierte Vorbemerkung.

> Im Kolleg rede ich augenblicklich über Hölderlin. Mit großer Bewegung – aber ganz anders als früher. Er ist mir intimer, leiser, künstlerischer geworden, und es scheint mir beinah roh, ihn immer bloß als Propheten zu hören. Er hat das zarte Organ für das Innerste, was durch das Herz der Natur schleicht wie eine leise Musik – und davon ist das Horchen auf die Bereitungen des Schicksals eben ein Teil und nicht mehr.
>
> Der Georgianism, auf Hölderlin ausgedehnt, ist, in sublimer Form doch nicht mehr als der alte Philisterfehler: eine Nutzanwendung der Poesie zu suchen. (BA, S. 275)

Es geht bei dieser Kritik an der Nutzanwendung der Poesie nicht einfach um eine Rückkehr zu Positionen klassischer Autonomieästhetik. Kommerells Rede vom Intimeren, Leiseren und Zarten, die im Zeichen einer Aufwertung des »[K]ünstlerische[n]« steht, zeigt die Hinwendung zu einer Ästhetik an, die das Heroische, Laute und Rohe als das tendenziell Unkünstlerische hinter sich lassen will. Dass diese Hinwendung zu einer neuen Ästhetik der leisen Töne nicht nur Hofmannsthal und den späten Goethe, sondern auch Hölderlin betrifft, macht deutlich, dass Kommerells Interesse am »reinen Gedicht« ein übergreifendes ist. Das Gedicht ist für Kommerell nach der Ablösung von George nicht mehr »Nebensache«, sondern die Hauptsache. Nicht von ungefähr beschäftigt er sich in der Folgezeit mit eher unscheinbaren Gedichten Hölderlins, etwa den »kürzesten Oden«.[58] Da sich der Stil dieser Gedichte durch eine »betonte Sparsamkeit«[59] auszeichnet und ihre Sprache »flüssig und einfach«[60] ist, erscheinen sie kaum geeignet für eine »Aufhöhung« Hölderlins zum nationalen Dichter-Propheten.

In seinem literarischen Werk hat Kommerell selbst auf dem Feld des »reinen Gedichts« experimentiert. Dies zeigt sich besonders dort, wo die Ästhetik des reinen, von allem Zusatz befreiten Gedichts sich nicht nur in der Machart desselben manifestiert, sondern darüber hinaus die poetologische Selbstreflexion des lyrischen Sprechakts bestimmt. Dies lässt sich exemplarisch am Eingangsgedicht der Sammlung *Mit gleichsam chinesischem Pinsel* veranschaulichen. Dieses Gedicht ist mit dem Titel *Eine Zeichnung* überschrieben:

[58] Vgl. Max Kommerell, Die kürzesten Oden Hölderlins, in: ders., Dichterische Welterfahrung (s. Anm. 14), S. 194-204. – Den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Rainer Nägele (Yale University).

[59] Ebd., S. 194.

[60] Ebd., S. 196.

Eine Zeichnung

Er wollte deine Reinheit malen
Und ließ in geisterhaft und leis
Gehauchten Nebeln einen schmalen
Dem Zweige leichten Vogel weiß –

Kein Umriß – nur ein weißer Schatte.
Ein Umriß wäre viel zu hart
So wurdest du auf seinem Blatte,
Du Ungreifbare! Gegenwart. (GG, S. 243)

Das Gedicht versammelt viele Aspekte, die der Kommerell'schen Ästhetik seit der Ablösung von George wichtig geworden sind. Da ist zunächst die Feinheit des Gezeichneten, die sich in den »leis gehauchten Nebeln« niederschlägt. Dann die Leichtigkeit: Der gezeichnete, genauer: weiß gelassene Vogel scheint den Zweig, auf dem er sitzt, kaum zu beschweren. Er ist ihm »leicht«. Drittens die Reinheit: Diese ist, wie bereits Schiller wusste, nicht in positiver Weise darstellbar, sondern lediglich negativ.[61] Im vorliegenden Fall entsteht der Vogel durch Aussparung und durch die Zeichnung dessen, was er nicht ist, d.h. dessen, was ihn umgibt: Nebel und Zweig.

In der zweiten Strophe kommt zum Feinen, Leichten und Reinen noch das Weiche hinzu. Es bestimmt als Gegensatz des harten Umrisses die Gestalt des Vogels. Wäre die Rede von der Weichzeichnung nicht inzwischen hoffnungslos abgegriffen, so hätte sie hier durchaus ihre Berechtigung. Das schlichte Gedicht endet mit einem Rätsel, mit einer nicht auflösbaren Zweideutigkeit. Es ist nicht entscheidbar, ob mit der angeredeten »Ungreifbaren« eine Person gemeint ist, die in Gestalt des Vogels auf dem Blatt des Zeichners Gegenwart wird, oder ob sich in und mit der Zeichnung, gleichsam abstrakter, das Werden der ungreifbaren Gegenwart selbst vollzieht. Für welche Lesart man sich auch entscheidet, dies ändert nichts an der bemerkenswerten Zurückgenommenheit des Ausgesagten, die besonders im unbestimmten Artikel des Titels sinnfällig wird. Es ist nur *eine* Zeichnung unter vielen oder, noch zurückgenommener, der Versuch einer Zeichnung (»Er wollte […] malen«) neben anderen Versuchen. Dass aber diese Zeichnung wie die anderen Gedichte der Sammlung »mit gleichsam chinesischem Pinsel« ausgeführt wurde, dürfte außer Frage stehen.

[61] Vgl. dazu Schillers sog. »Idyllenplan« und die Analyse dieses Plans in: Brokoff, Geschichte der reinen Poesie, S. 296-301 (s. Anm. 53).

Hat sich Kommerell mit diesen seinen Gedichten endgültig und unwiderruflich von George distanziert und abgelöst? Die Beantwortung dieser Frage hängt davon ab, in welchen Kontext man Georges Lyrik stellt. Betont man den gehoben-feierlichen Ton der weihe- und salbungsvollen Gedichte Georges, so wird man die gewollte Andersheit von Kommerells Gedichten konstatieren müssen, ohne damit ein Urteil über die Qualität der Gedichte des einen oder des anderen abgegeben zu haben. Betont man dagegen, wie dies Adorno in seinem Aufsatz über George getan hat, das Verletzliche und das »Fragilste«,[62] das viele der liedhaften Gedichte Georges kennzeichnet,[63] dann wird man zu einer anderen Einschätzung kommen. In diesem Fall lassen sich Kommerells Gedichte, die um Leichtigkeit, Einfachheit und Reinheit ihres Tonfalls bemüht sind, als Versuch begreifen, das sprachkünstlerische Erbe von Georges Liedern fortzusetzen. Diese Erbe besteht jenseits eines literarisch-politischen Führungsanspruchs und jenseits einer sich selbst auferlegten ›Meisterschaft‹.

[62] Theodor W. Adorno, George, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur, Frankfurt a.M. 1997, S. 523-535, hier: S. 534.
[63] Vgl. Brokoff, Geschichte der reinen Poesie, S. 493-502 (s. Anm. 53).

HEIDRUN EHRKE-ROTERMUND

HITLER – EIN MASSENBETRÜGER

Bilder als Medium der »Verdeckten Schreibweise« in Rudolf Pechels Buchbesprechung *Lob des Scharlatans* (1938)

Die deutschsprachigen Exilschriftsteller haben nach 1933 mehrfach versucht, Adolf Hitlers verhängnisvolle Wirkungsmacht mit einer prägnanten Formel schlaglichtartig zu beleuchten. Unter den von ihnen verwendeten »Grundstereotypen« spielte die Bezeichnung »Scharlatan« eine keineswegs unbedeutende Rolle.[1] Immerhin waren es Autoren wie Anna Seghers, Hermann Kesten, Thomas Mann und Carl Zuckmayer,[2] die sich ihrer bedienten. Im Jahre 1934 rechnete Thomas Mann in seinem Tagebuch mit der »Lügen- und Reklame-Genialität« des »Charlatans« Hitler ab. Konkrete Anlässe boten ihm »die medizinische Gesetzgebung der Nazi-Regierung« und der »Röhmputsch«.[3] Für Mann stand »Propaganda um ihrerselbst willen« im Zentrum der Kritik. Alles, was »diese Fälscher und Verhunzer« sich ausdächten, sei Bluff, Schwindel, Theater, Schein, Lüge, Reklame und Vortäuschung. Insbesondere »das ›Gedankengut‹, das ›Weltanschauliche‹ dieser Sphäre […]: die Nation, die Rasse etc« könnten nicht ernst genommen werden. Sie stellten eine »Technik der Massenbehandlung« dar, »deren Mittel außer und unter aller moralischen und geistigen Bewertung« lägen. Ihre Erfinder wären »hysterische Charlatane und ›Feuerköpfe‹ der revolutionären Knechtung«. Nach dem »Präventiv-Blutbad« des 30. Juni 1934 erkannte Mann in Hitler darüber hinaus noch den »Mordcharlatan«, dessen Verbrechen von einer grundsätzlich anderen

[1] Günter Scholdt, Autoren über Hitler. Deutschsprachige Schriftsteller 1919-1945 und ihr Bild vom »Führer«, Bonn 1993, S. 151.

[2] Anna Seghers and others, Ernst Thaelmann. What he stands for, London 1934, in: A.S., Über Kunstwerk und Wirklichkeit. III Für den Frieden der Welt. Hrsg. von Sigrid Bock, Berlin 1971, S. 145; Hermann Kesten, Der Nürnberger Trichter, in: Die Sammlung 2, 1934, H. 2 (Oktober), S. 112; Carl Zuckmayer, Geheimreport. Hrsg. von Gunther Nickel / Johanna Schrön, Göttingen 2002, S. 69.

[3] Thomas Mann, Tagebücher 1933-1934. Hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M. 1977, S. 340 f. (28. Februar 1934), S. 458 (4. Juli 1934).

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-011

Qualität seien als die eines Robespierre. In biblischen Wendungen sagte er voraus, dass das vergossene »Blut eines Tages auf das ›Haupt‹« des »Führers« kommen werde.

1937 erschien in Basel das 258 Seiten starke, populärwissenschaftliche Buch *Die Macht des Charlatans* von Grete de Francesco.[4] Es wurde Anfang 1938 sowohl von dem Exilanten Joseph Roth als auch von dem Inneren Emigranten Rudolf Pechel besprochen. Roth ließ in der in Paris und Amsterdam erscheinenden Zeitschrift *Das Neue Tage-Buch* keinen Zweifel daran, dass er bei der Lektüre an Hitler gedacht habe, obwohl das Werk – wie er durch seine persönliche Bekanntschaft mit de Francesco wisse, – »lange vor der Zeit in Angriff genommen wurde, in der der Charlatanismus anfing, die europäische Politik zu bestimmen und sogar zu vergewaltigen«.[5]

In der im »Dritten Reich« lange geduldeten national-konservativen *Deutschen Rundschau* entdeckte Pechel, ihr Herausgeber seit 1919, bei der Besprechung des Buches im Februar 1938 die gleichen politischen Analogien.[6] Er musste jedoch – anders als Roth – in seinem Artikel *Lob des Scharlatans* indirekt vorgehen und versuchen, seinen Lesern die aktuellen Bezüge getarnt nahezubringen und dabei sich selbst gegenüber möglichen offiziellen Beanstandungen des Textes abzusichern. Zwar hatte der Publizist sich während der 1920er Jahre unübersehbar in der Konservativen Revolution engagiert und 1922 Adolf Hitler persönlich kennengelernt,[7] doch konnte ihm diese Vergangenheit 1938 keinerlei Schutz bieten, da er sich im September des vorhergehenden Jahres mit seiner »Drittes Reich«-Sowjetunion-Analogie *Sibirien* endgültig verdächtig gemacht hatte:[8] Damals wurde sein Text in einem Gutachten des Innenministeriums für die Gestapo als »geniale Photomontage« erkannt. Aber eine »besondere Zitatstruktur« bewirkte, dass man ihn »juristisch nicht […] fassen« konnte. Seine Vorladung ins Propagandaministerium verlief daher »ergebnislos«. Doch war er nun als »einer der schlimmsten ›Heimtücker‹« abgestempelt.[9] Der Scharlatan-Beitrag hätte mithin das endgültige Aus

[4] Grete de Francesco, Die Macht des Charlatans. Mit neunundsechzig Abbildungen nach seltenen, teils unveröffentlichten Originalen, Basel 1937.

[5] Joseph Roth, Die Macht des Charlatans, in: Das Neue Tage-Buch 6. Hrsg. von Leopold Schwarzschild, Januar–Juni 1938 (29.1.1938), S. 118.

[6] Rudolf Pechel, Lob des Scharlatans, in: Deutsche Rundschau 64, Bd. 254, Januar/Februar/März 1938, H. 5 (Februar), S. 139-146.

[7] Rudolf Pechel, Deutscher Widerstand, Erlenbach-Zürich 1947, S. 277 f.

[8] Rudolf Pechel, Sibirien, in: Deutsche Rundschau 63, Bd. 252, Juli/August/September 1937, H. 12 (September), S. 172-175.

[9] Pechel, Deutscher Widerstand (s. Anm. 7), S. 284; Erwin Rotermund, Tarnung und Absicherung in Rudolf Pechels Aufsatz ›Sibirien‹ (1937). Eine Studie zur »verdeckten Schreib-

für Pechels oppositionelle Tätigkeit bedeuten können, so wie dann der Artikel *Nachrichten-Politik* vom Januar 1942 wirklich zu seiner Verhaftung durch das Reichssicherheitshauptamt am 8. April und einer dreieinhalbjährigen KZ-Haft führte.[10] Der Text war nämlich in der deutschen Sendung der BBC London vorgelesen und von einer Schweizer Zeitung kommentarlos nachgedruckt – das heißt aber enttarnt – worden.

DER »KLARTEXT« DER PECHEL'SCHEN SCHARLATAN-KRITIK

Wie die Exilanten der frühen 1930er Jahre begreift Pechel die »Künste des Scharlatans« (S. 145)[11] rational von den »geschickt« (S. 144) eingesetzten Mitteln der »Propaganda« (S. 145), der Dauerreden und des Sprachmissbrauchs her. Nur in den Worten des Betrügers finde die Aufhebung der »Gesetze der drückenden Wirklichkeit« (S. 146), respektive das »Wunder« (S. 145), statt. Durch eingehende Analyse sucht der Autor die vom »Mann mit dem großen Maul« (S. 146) erzeugte »Suggestion« zu fassen, mit der dieser die »Vernunft« der Menschen »einschläfere« und ihre »Freiheit, zu diskutieren und zu urteilen«, lähme (S. 142). Auch umreißt er das negative Menschenbild, das hinter dessen Manipulationen steht.

Pechel sieht den Scharlatan als »Volksbetrüger«, der die »Lenkung und Beherrschung« der Masse erstrebt (S. 140),[12] um sie »gegen alle seine wirklichen oder vermuteten Widersacher in Bewegung« zu setzen (S. 145): Er betreibe seine »Kunst der Massenbelügung« (S. 145), seine »Wort«- und »Sachfälschung« mit spezifischen Mitteln (S. 141). Die stärkste Wirkung übe er durch »stundenlange Reden« aus (S. 142), die »die Qualität der Worte […] in Quantität umfälschten«. Die Masse werde durch die »Länge der Reden« so sehr ermüdet, dass sie deren offenbare Widersprüche und Sinnleere nicht mehr wahrnehme, auch die »geistigen Anleihen«

weise« im ›Dritten Reich‹, in: Textkritik und Interpretation. Festschrift für Karl Konrad Polheim zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Heimo Reinitzer, Bern / Frankfurt a. M. / New York / Paris 1987, S. 436 f.; Heidrun Ehrke-Rotermund/Erwin Rotermund, Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur ›Verdeckten Schreibweise‹ im »Dritten Reich«, München 1999, S. 38 f.

[10] Ebd., S. 297.

[11] Die hier und im Folgenden in den Text eingefügten Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf Rudolf Pechels Aufsatz *Lob des Scharlatans* (s. Anm. 6). Zu den von Pechel herausgestellten Charakteristika des Scharlatans vgl. auch Eberhard Lämmert, Beherrschte Prosa. Poetische Lizenzen in Deutschland zwischen 1933 und 1945, in: Die Neue Rundschau 86, 1975, S. 412 f.

[12] Für Pechel ist »Volk« der positive Gegenbegriff zum negativen Begriff »Masse«. Vgl. dazu auch Pechel, Lob des Scharlatans (s. Anm. 6), S. 146.

des Scharlatans bei seinen Feinden »ohne Quellenangabe« entgingen ihr. Seine Reden seien von »einer deutlich scheinenden Undeutlichkeit« geprägt (S. 145), verrieten aber absolute Intoleranz gegen alle Konkurrenten (S. 142).[13] Teil dieser genau kalkulierten Überwältigungsstrategie seien »groß aufgezogene Darbietungen«, die »jede Trennung zwischen Theater und Wirklichkeit« aufhöben (S. 144). Indem der Scharlatan zeitweise hinter sie zurücktrete, steigere er das ihn massenwirksam umgebende »Geheimnis« (S. 141). Die »Aufmerksamkeit« des Publikums werde so »durch ein Übermaß an Hören und Sehen« von seinen eigentlichen Zielen abgelenkt (S. 144).

Mit dem Scharlatan geraten die von ihm verführte Masse und seine potenziellen Gegenspieler zwangsläufig in den Blick. Die Scharlatan-Anhänger stellen sich Pechel als »immer zur Bewunderung bereite Herde« dar (S. 145), die die »Mittel«, die er »zu ihrer Lenkung und Beherrschung« benutzt, »gerne angewandt sieht« (S. 140). Mithilfe eines medizinischen Vokabulars[14] werden sie als labil, nicht widerstandsfähig und vom bösen Geist getrieben, das heißt als krank, charakterisiert: Die Masse vertraue aus Angst vor den »Leiden ihrer Zeit« dem falschen Arzt (S. 146). Der »weitaus größte Teil der Menschen« gehöre zu den »für die Künste des Scharlatans innerlich Disponierten«, da ihnen die »eigene Lebens- und Wesenssicherheit« abgehe. In »Zeiten […] von Krankheiten und Seuchen als Kriegs- und Nachkriegsplagen« entstehe eine »Labilität im Denken und Fühlen« (S. 145). Es gebe nur wenige Menschen, die nicht erkrankten, weil sie »gegen das Treiben der Betrüger« »immun« oder »gefeit« seien (S. 146). Soziologisch gesehen handele es sich bei der »besessenen Jüngerschaft« des Scharlatans (S. 144) vor allem um »das Bürgertum« (S. 145).

Pechel stellt die »anscheinend hoffnungslose Minderheit« der »Immunen« – die »Isolierten« und »Wenigen« – als die einzige wirksame Gegenkraft dar, die »den Scharlatan zu Fall und an den Galgen« bringen können und werden. Seine Hoffnung gründet sich auf ermutigende Beispiele für ihr erfolgreiches Eingreifen in der Geschichte. Allerdings vermöge diese Elite nicht, in direkter Konfrontation mit dem Scharlatan die Massen durch seine Entlarvung »zu Nachdenklichkeit und zum Innehalten« zu bewegen. Vielmehr dienten Menschen von der Art der Kaiserin Maria

[13] Hitler selbst hat in *Mein Kampf* die Notwendigkeit einer »fanatischen Unduldsamkeit« betont: »Denn die Weltanschauung ist unduldsam und kann sich mit der Rolle einer ›Partei neben anderen‹ nicht begnügen, sondern fordert gebieterisch ihre eigene, ausschließliche und restlose Anerkennung sowie die vollkommene Umstellung des gesamten öffentlichen Lebens nach ihren Anschauungen« (Adolf Hitler, Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. Ungekürzte Ausgabe, München 1936, S. 506).

[14] »Krankheit« kommt bei Pechel viermal explizit vor, desgleichen »immun«.

Theresia und ihres »klugen Staatskanzlers« der »Idee des Menschentums« durch ihr individuelles Vorbild (S. 146). Vermittels dieser Protagonisten verortet Pechel den Scharlatan unmissverständlich in der Sphäre der großen Politik. Daher ist auch verständlich, dass seine »notwendige Abwehr« (S. 141) einen existenziellen Einsatz von den »Immunen« verlangt: Sie müssen »ihr Sein, ihr Leben und ihr Handeln« zum »Wahrzeichen einer andern Welt« machen. Der vom Scharlatan beherrschten kranken »Welt der Lüge und des Scheins, des Betrugs und der Unwerte« wird in scharfem Kontrast eine Welt entgegen gestellt, »in der die Werte«, insbesondere die »Wahrheit«, gelten (S. 146). Das Gesamturteil über den Scharlatan fällt vernichtend aus: Er steht für Menschenverachtung, Lüge, Masse, »Knechtsseligkeit« und Bewunderung, seine »immunen« Gegenspieler aber repräsentieren Menschentum, Wahrheit,[15] Volk, Individuum, Vernunft und Freiheit des Urteils. Mit einem Wort: Es geht um Humanität kontra Inhumanität.

Die im Vorhergehenden zusammengestellten Kernaussagen des Pechel'schen Beitrags bilden den »Klartext« seiner Scharlatan-Kritik.[16] Sie zeigen, dass der Autor bewusst Aspekte auswählte, die den aufmerksamen kritischen Leser der *Deutschen Rundschau* zur Analogisierung mit Hitler aufforderten. Insbesondere die ab der Textmitte (S. 142-145) in räumlicher Nähe anzutreffenden Signalworte »stundenlange Reden«, »groß aufgezogene Darbietungen«, Aufhebung der »Trennung zwischen Theater und Wirklichkeit«, »Länge der Reden«,[17] »Propaganda«[18] und »Gigant«,[19] die an die massenwirksamen Inszenierungen der Reichsparteitage um die Person Hitlers denken lassen, dienten diesem Zweck. Die Transferangebote wurden zudem durch Pechels konsequentes Beharren auf dem Singular des Begriffs Scharlatan unterstützt. Nicht nur im Titel, auch im Text spricht er durchgängig – nämlich insgesamt zwanzigmal –

[15] Neben »wahr« (einmal) und »Wahrheit« (dreimal) gibt es noch weitere Gegenbegriffe wie »anständig« (einmal), »redlich« (einmal) und »echt« (dreimal).

[16] Ehrke-Rotermund / Rotermund (s. Anm. 9), S. 17 ff. (»Einführung in die Poetik, Rhetorik und Hermeneutik der ›Verdeckten Schreibweise‹«).

[17] Der zentrale Stellenwert von Hitlers stundenlangen Reden, die während der Nürnberger Reichsparteitage oder im Rundfunk buchstäblich zelebriert wurden, war im Februar 1938 allgemein bekannt. Es gab sogar Gemälde mit dieser Thematik – wie Hermann Otto Hoyers *Am Anfang war das Wort* (Öl), in: Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München, München 1937, S. 49 [mit Abbildung] oder Paul Mathias Paduas *Der Führer spricht* (1937).

[18] Hitler hatte sich in *Mein Kampf* als »Massenversammlungsredner« und Leiter der »Propaganda« der NSDAP bezeichnet (Hitler, s. Anm. 13, S. 524, 649).

[19] Für den hellhörigen Leser war der Seitenhieb auf Hitlers Gigantomanie, die sich in Masseninszenierungen und kolossalen Bauvorhaben auslebte, unverkennbar.

von dem einen Scharlatan, doch nur sechsmal im historischen Kontext von den vielen. Die Zusammenstellung von Pechels »Klartext« ist aber lediglich ein Konstrukt: Seine dem Leser tatsächlich vorliegende Rezension hatte aus Gründen der Tarnung eine weitaus kompliziertere Struktur. Die oppositionellen Botschaften waren dort im gesamten Aufsatz verteilt bzw. in seinem hinteren Teil und in den sechs Abbildungen versteckt, sodass eine eindeutige Festlegung der Aussage zumindest erschwert wurde. Dazu kamen verschiedene Mittel der Tarnung und der Absicherung, von denen später noch die Rede sein soll.

ZENTRALES AKTUALISIERUNGSSIGNAL: »PSYCHOLOGIE DER MASSEN«

Der von Pechel in seinem Aufsatz angestrebte Transfer zu Hitler wurde maßgeblich durch die starke Betonung der Beziehung des Scharlatans zur Masse gefördert.[20] Es handelte sich bei seinen Lesern ja durchweg um Angehörige akademischer Berufe,[21] zu deren Bildungswissen die Kenntnis der Rolle der Masse in der Moderne gehörte. »Masse« ist das zentrale Signalwort des Textes. Der Ausdruck taucht insgesamt vierzehn Mal auf: am Übergang vom zweiten Absatz zum dritten allein fünfmal innerhalb von zehn Zeilen (S. 140). Diese Frequenz nach der betont harmlosen Einleitung setzt ein deutliches Signal, dass es um etwas anderes gehen soll als den Scharlatan der Jahrmärkte, nämlich um den politischen Scharlatan. Am Schluss wird die Bedeutung des Wortes noch einmal explizit hervorgehoben: »[…] das Wesentliche [seien nicht] die Scharlatane selbst, sondern das Objekt ihrer Behandlung: die Masse« (S. 145).[22]

Pechel weist dem Begriff kennzeichnenderweise einen viel höheren Stellenwert zu als de Francesco.[23] Das kündigt sich schon dadurch an, dass

[20] Vgl. dazu auch Marc Andreoli / Andreas Bär, Faschismus und Nationalsozialismus im Spiegel der Literatur – Thomas Manns Novelle »Mario und der Zauberer« im Kontext, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58 (2011) H. 3, S. 313 ff. (Der ideengeschichtliche Kontext – Das Verhältnis von »Führer« und »Masse«. Cipolla und sein Publikum).

[21] Karl-Wolfgang Mirbt, Methoden publizistischen Widerstandes im Dritten Reich. Nachgewiesen an der »Deutschen Rundschau« Rudolf Pechels, Berlin, 1958, S. 272 (Mirbt gibt hier eine vom 7. September 1933 datierte Statistik der »Berufe der Abonnenten der Deutschen Rundschau« wieder).

[22] Die hier und im Folgenden in den Text eingefügten Seitenzahlen in Klammern beziehen sich entweder auf Rudolf Pechels Aufsatz *Lob des Scharlatans* (s. Anm. 6) oder auf Grete de Francescos Buch *Die Macht des Charlatans* (s. Anm. 4). Ihre jeweilige Zugehörigkeit ergibt sich aus dem Kontext.

[23] Auch de Francesco benutzt das Wort gelegentlich und zwar durchaus im Sinne der

er das Wort siebenmal in übernommene Passagen einfügt, in denen es in der Vorlage fehlt. Dort steht stattdessen »Gefolgschaft« (S. 120, 74, 115), »Menschen« (S. 242), »Käufer« (S. 74), »Menge« (S. 95) oder »Menschheit« (S. 244). Bei Pechel dagegen bleibt es immer die Masse, die der Scharlatan mit dem »›Rohstoff Lüge‹« bearbeitet (S. 140), die »glauben und nicht sehen« will (S. 140), die durch »groß aufgezogene Darbietungen« gewonnen wird (S. 144), deren »Selbstbewußtsein« und »Gereiztheit« (S. 145) durch lange Reden geweckt werden und die vom Scharlatan anstelle des Volkes angesprochen wird (S. 146). Wo de Francesco von der »›Kunst‹ der Fälschung« spricht (S. 18), geht es bei Pechel um die »Kunst der Massenbelügung« (S. 145). Seine Absicht wird am Ende besonders deutlich, wenn er im markierten Zitat de Francescos »Menschheit« übernimmt (S. 244), jedoch im eigenen Text gleich darauf »die Masse« sagt (S. 146).

Das entscheidende Charakteristikum des Scharlatans für Pechel ist aber, dass er sich »an die Masse« wendet »und nicht wie die wahren Helfer an ›das Volk‹«. Denn statt »aus Liebe zum Volk« handele er aus »eiskalter Menschenverachtung« (S. 146).[24] Nicht zufällig beendet dieses Verdikt den Absatz, in dem der Autor mithilfe der Stichworte »Reden«, »führen« und »Reich« eine Anspielung auf Hitler versteckt hat: Der Scharlatan erscheint hier als der »Mann mit dem großen Maul«, der »in seinen Reden die Gesetze der drückenden Wirklichkeit« aufhebt und »in ein Reich [führt], in dem die Glückseligkeit herrscht«. Der aufmerksame Leser sah sich dadurch an den NS-Slogan »Ein Volk, ein Reich, ein Führer« erinnert und konnte erkennen, dass Pechel diesen indirekt bestritt.[25] Die konservative Ablehnung der Masse ermöglichte es dem Autor, das deutsche Volk als Ganzes zu entlasten: Es war seiner Meinung nach nicht mit Hitler identisch, sondern sein »Opfer« (S. 146).

Mit »Masse« bzw. »Massenpsychologie« befand sich Pechel im Zentrum von Hitlers Denken, daher ist der Begriff auch ein wichtiges Stichwort in *Mein Kampf* (1925/27). Obwohl »der Führer« nie zugab, dass er Gustave Le Bons *Psychologie der Massen*[26] gelesen habe,[27] kann die fun-

negativen Bedeutung der »Massenbeherrschung« (ebd., S. 94): »Dem Charlatan muß daran gelegen sein, den disponierten Menschentyp, der seine Erfolgsgarantie bedeutet, zu standardisieren, er soll als Individuum so zahlreich vorkommen, daß er zur Masse wird« (ebd., S. 24). Vgl. dazu auch ebd., S. 12, 80, 96.

[24] Vgl. dazu Anm. 12.

[25] Der Begriff »Volk« taucht an dieser Stelle zweimal auf.

[26] Gustave Le Bon, Psychologie des Foules, Paris 1895; deutsch: Psychologie der Massen [1908], Stuttgart 1968 (Alfred Kröner 99).

[27] Vgl. dazu Henry Picker, Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier. Hitler, wie er

damentale Wirkung dieses Buches auf seine Weltsicht und sein politisches Handeln nicht übersehen werden.[28] So lobt Hitler in *Mein Kampf* die Reden des britischen Premiers Lloyd George als »psychologische Meisterstücke seelischer Massenbeeinflussung«.[29] Das Wort »psychologisch« kommt bei ihm, obwohl es im Stichwortregister nicht vorhanden ist, immer wieder vor.[30] Wenn Pechel also im dritten Absatz seines Aufsatzes von »Massenpsychologie« spricht, ein Terminus, der bei de Francesco ganz fehlt, dürfte der Leser aufgemerkt haben. In der Tat hatte Hitler ausführlich dargestellt, »welche Mittel die Masse zu ihrer Lenkung und Beherrschung gerne angewandt sieht« (S. 140), auch wenn er die unmittelbar auf Le Bons Buch verweisende Wendung »Massenpsychologie« vermied.

Pechels Aussagen im Zusammenhang mit dem Begriff »Masse« sind zumeist speziell auf den »Führer« gemünzt. Das gilt nicht nur für die »groß aufgezogenen Darbietungen« und die langen Reden, sondern auch für Hitlers eigene Darlegungen in *Mein Kampf*, den Pechel »aufmerksam« gelesen hatte.[31] So übernimmt er die Formulierung vom »in Bewegung setzen« der Masse, die den Leser an die Benennung der nationalsozialistischen Partei als »Bewegung« erinnern musste: »Die schönste theoretische Einsicht bleibt ohne Zweck und Wert, wenn nicht der Führer die Massen zu ihr hin in Bewegung setzt«.[32] Hitler gibt auch wiederholt seiner Überzeugung von der grundsätzlichen »Verlogenheit und Schlechtigkeit« der Menschen[33] Ausdruck und entspricht damit Pechels Verdikt der »eiskalten Menschenverachtung« des Scharlatans gegenüber der Masse. Desgleichen weist er darauf hin, dass die Masse »glauben« will und soll; die Leitsätze der NSDAP seien daher als ein jeder Kritik enthobenes »politisches Glaubensbekenntnis« zu behandeln.[34]

wirklich war. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe, Stuttgart 1976, 3. Aufl., S. 84. Brigitte Hamann, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München/Zürich 1996, S. 307, 333, 409.

[28] An *Mein Kampf* lässt sich zeigen, dass »Le Bon […] ihm [Hitler] die Grundprinzipien der Massenbeeinflussung an die Hand gegeben« hatte (Alfred Stein, Adolf Hitler und Gustave Le Bon. Der Meister der Massenbewegung und sein Lehrer, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands 6, 1955, S. 366).

[29] Hitler (s. Anm. 13), S. 533.

[30] Ebd., S. 510, 511, 525, 526, 528, 532.

[31] Pechel, Deutscher Widerstand (s. Anm. 7), S. 281.

[32] Hitler (s. Anm. 13), S. 651. Vgl. dazu auch: »Denn Führen heißt: Massen bewegen können« (ebd., S. 650).

[33] Ebd., S. 521. Vgl. dazu auch: »Dieser [Dr. Lueger] war ein seltener Menschenkenner, der sich besonders hütete, die Menschen besser zu sehen, als sie nun einmal sind« (ebd., S. 107).

[34] Ebd., S. 511.

DIE SCHARLATAN-ABBILDUNGEN ALS MITTEL DER ABLENKUNG UND MEDIUM KRITISCHER BOTSCHAFTEN

Der »Klartext« der auf Hitler deutenden Scharlatan-Charakteristik Pechels und die Signalwirkung des Begriffs »Masse« bzw. »Massenpsychologie« erfuhren durch sechs Abbildungen, die dem Text beigegeben sind, weitere Unterstützung. Auf der Oberfläche tragen sie allerdings zunächst zum Aufbau einer politisch unverfänglichen Kulisse bei. Sie zeigen den Scharlatan alle in historischem Gewand: Auf drei Grafiken erscheint er als überlieferte Gestalt, auf drei weiteren als künstlerisch frei konzipierte Figur. Auch die Bildunterschriften unterstreichen durch genaue Angabe der Entstehungszeit der Blätter im 17. und 18. Jahrhundert den Eindruck der Geschichtlichkeit. Pechel begründet die reiche Illustration seines Aufsatzes dementsprechend mit dem Hinweis auf das »kulturhistorisch ungewöhnlich interessante Bildmaterial« des rezensierten Buches (S. 139). Und in der Tat wirbt de Francescos Verlag auf der Titelseite mit »neunundsechzig Abbildungen nach seltenen, teils unveröffentlichten Originalen«.

Der relativ große Umfang des Abbildungsteils war zweifellos geeignet, die Aufmerksamkeit des Lesers an sich zu ziehen: Von den insgesamt acht Seiten des Aufsatzes bringen die ersten sechs jeweils Scharlatan-Darstellungen, die zusammen genommen nahezu die Hälfte des Artikels ausmachen.[35] Lediglich auf den letzten beiden Seiten erscheint reiner Text (S. 145/146). Der Textumfang der ersten sechs Seiten ist nur um ein Weniges größer als der der beiden Schlussseiten. Pechels Strategie, die Gefahr einer Enttarnung zu vermindern, indem er eine größere Menge von scheinbar unverfänglichen Abbildungen – die den Text unterbrachen und von ihm ablenkten – in den Vordergrund rückte und seine oppositionellen Kernaussagen nach hinten verlegte, wird hier greifbar. Dies Verfahren stellte eine deutliche »Verletzung« des Quantitätsprinzips dar, demzufolge ein Beitrag umfangmäßig so informativ wie erforderlich sein soll. Durch Nichtbeachtung dieses kommunikativen Grundsatzes konnte der aufmerksame Leser zu Folgerungen über »Mitzuverstehendes« angeregt werden.[36]

Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass die Abbildungen nicht nur der Tarnung des oppositionellen »Klartextes«, sondern in hohem Maße

[35] Die Scharlatan-Abbildungen des Aufsatzes beanspruchen zweimal ein Drittel (Pechel, Lob des Scharlatans, s. Anm. 6, S. 140/141), zweimal die Hälfte (ebd., S. 139/144) und einmal Dreiviertel (ebd., S. 142) der jeweiligen Seite; eine der Abbildungen nimmt sogar eine ganze Seite ein (ebd., S. 143).

[36] Zu den Konversationsprinzipien von H. Paul Grice in der Hermeneutik der »Verdeckten Schreibweise« vgl. Ehrke-Rotermund / Rotermund (s. Anm. 9), S. 19.

auch den kritischen Intentionen des Autors dienten, der sich die Mehrdeutigkeit der nonverbalen Bilder zunutze zu machen suchte. Schon Pechels Auswahl aus de Francescos neunundsechzig Scharlatan-Darstellungen dürfte den Leser überrascht haben; denn obwohl der Autor selbst darauf hinweist, dass in dem von ihm rezensierten Buch die »bekanntesten Scharlatane« »auch im Bilde Revue passieren«, sucht man deren Porträts unter den abgedruckten Grafiken vergeblich. Von den acht aufgezählten »bemerkenswerten Erscheinungen« ist keine Einzige zu sehen. Pechel ging es offensichtlich nicht um große Scharlatane à la Cagliostro oder »Doktor Eisenbarth« (S. 140), wie man nach dem Titel seines Aufsatzes durchaus vermuten musste. Dass aber seine Auswahl sorgfältig geplant war, ließ sich schon an der Gruppierung der sechs Abbildungen erkennen. Sie werden einander so zugeordnet, dass sie in Beziehung treten und sich gegenseitig erläutern können. Das Sujet ist jedes Mal das gleiche: Ein erhöht platzierter Scharlatan produziert sich vor der Menge, die meist selbst im Bild erscheint. Auch wo das nicht der Fall ist, wie im zweiten und letzten Beispiel, wird der Publikumsbezug deutlich in die Darstellung integriert.

Das erste Blatt, Giuseppe Maria Mitellis Zeichnung *Der Gigant* von 1690,[37] geht dem Aufsatz voran. Dadurch springt seine in großen lateinischen Druckbuchstaben gehaltene Überschrift »Politica Vera« dem Leser sofort ins Auge. Das Wort Politik, das Pechel im ganzen Text nicht einmal nennt,[38] wird einem Motto gleich zum Vorzeichen der Lektüre gemacht.[39] Selbst der des Italienischen unkundige Leser, dem die zahlreichen in die Zeichnung eingestreuten comicartigen »Sprechblasen« nichts sagten, musste es registrieren. Wie zentral Mitellis Zeichnung für Pechels

[37] Dem Bologneser Radierer Mitelli (1634-1718) dürfte bekannt gewesen sein, dass die Kolossalstatue des David in Florenz, die Michelangelo zwischen 1501 und 1503 geschaffen hatte, »Il Gigante« (Riese) genannt wurde. Der David hat zwar wie Mitellis Figur eine Lockenfrisur und einen kämpferischen Gesamthabitus – er steht im Begriff, seine Schleuder abzuziehen –, doch ist er im Gegensatz zu dieser unbekleidet, seiner Haltung fehlt das Imponiergehabe der Macht.

[38] Pechel vermeidet im Zusammenhang mit dem Scharlatan die Worte »politisch« und »Politik« vollständig, stattdessen spricht er einmal von seinem »öffentlichen Wirken« (Pechel, Lob des Scharlatans, s. Anm. 6, S. 144). Dagegen thematisiert Grete de Francesco in ihrem Buch *Die Macht des Charlatans* die Bedeutung des Politischen gelegentlich: »Das politische Interesse der Charlatane, das für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristisch ist, wird uns noch eingehend beschäftigen« (de Francesco, s. Anm. 4, S. 116. Vgl. auch ebd., S. 151, 153, 160).

[39] Dass de Francescos Übersetzung von »politica vera« im Kontext der Bildüberschrift »die echte Weltklugheit« lautete (ebd., S. 26), war nicht entscheidend für die spontane Wahrnehmung des Lesers.

Artikel war, geht aus der Tatsache hervor, dass sie beim Wiederabdruck von *Lob des Scharlatans* 1948 als einzige der ursprünglich sechs Abbildungen übernommen wurde.[40] Der verbale Zusatz hob die Schutzwirkung des mehrdeutigen und daher inhaltlich nicht so leicht festzulegenden Bildes teilweise wieder auf. Da er aber ein integraler Teil der Zeichnung ist, konnte der Autor ihn wie ein Zitat aus de Francescos Buch benutzen und im Fall einer Enttarnung jede Verantwortung dafür ablehnen.

Zu der Überschrift »Politica Vera« passt die für einen Scharlatan untypische idealisierte Erscheinung von Mitellis Zeichnung: Der »Gigant« – eine Formulierung, die auch Pechel in seinem Text verwendet (S. 145) – stellt sich als eine Mischung aus römischem Feldherrn und mittelalterlichem Ritter auf einem Podest vor seinen Anhängern zur Schau. In der Rechten hält er ein erhobenes Schwert, die Linke ist in die Hüfte gestützt. Seine Gestik signalisiert kriegerische Macht und Bereitschaft zur Aktion. Zusammen mit dem Schlüsselwort »Politica« aus der Überschrift kündigte die imposante Figur Pechels Leser einen anderen als den landläufigen Scharlatan an. Der Rezipient konnte sich fragen, warum die Zeichnung eines solch strahlenden Helden herangezogen wurde, um das Thema Scharlatan zu illustrieren. Möglicherweise fiel ihm ein, dass Hitler auf einem Ölgemälde der *Großen Deutschen Kunstausstellung* vom Juli 1937 in mittelalterlicher Rüstung gemalt worden war.[41] Die *Deutsche Rundschau* hatte das Bild »Der Bannerträger« zusammen mit vierzehn weiteren Werken der Münchener Ausstellung abgedruckt.[42]

Voraussetzung für eine solche Aktualisierung war die auf Mitellis satirischer Zeichnung kritisch thematisierte Konstellation von Führer und Gefolgschaft. Nach der Lektüre des Textes dürfte dem Leser die Bedeutung der seltsam zwergenhaft, devot und deformiert erscheinenden Anhängerschar aufgegangen sein, die dem »Giganten« wie einer Erscheinung aus einer anderen Welt huldigt. Denn Pechel legt in Anlehnung an de

[40] Bezeichnenderweise stand die Zeichnung nun aber nicht mehr am Anfang, sondern mitten im Text (Zwischen den Zeilen. Der Kampf einer Zeitschrift für Freiheit und Recht 1932-1942. Aufsätze von Rudolf Pechel. Mit einer Einführung von Werner Bergengruen, Wiesentheid/Ufr. 1948, S. 117).

[41] Hubert Lanzinger, Führerbildnis (Öl), in: Große Deutsche Kunstausstellung 1937 (s. Anm. 17), S. 57 [ohne Abbildung]. Unter dem Titel »Bannerträger« in Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Die ›Kunststadt‹ München 1937. Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹, München 1987, S. 21. Schuster deutet die »Darstellung Hitlers im allegorischen Rollenporträt eines bewaffneten christlichen Ritters« als Ausdruck der »kämpferischen Kunstideale« des Nationalsozialismus.

[42] Die Schriftleitung, Werke der Kunst, in: Deutsche Rundschau 63, Bd. 252, Juli/August/ September 1937, H. 12 [September], S. 202.

Francescos Interpretation der Zeichnung[43] gerade auf die Lust der »Herde« an unterwürfiger Begeisterung und Selbstaufgabe Wert (S. 145). Darüber hinaus kann man den Ausrufen der Scharlatan-Anhänger auf den Spruchbändern entnehmen, dass sie es sind, die die Überhöhung ihres Idols, seine »Größe«, eigentlich erst hervorbringen.

Die Eröffnungsabbildung erläutert also den Text im Nachhinein, aber sie regt auch schon vor der Lektüre zu der Überlegung an, welche Art von Scharlatan wohl gemeint sei und bereitet – im Kontrast zum positiv klingenden Aufsatztitel – auf eine kritische Gesamtsicht vor. Im satirischen Bild werden Wahrheiten gezeigt, die Pechel nicht direkt aussprechen konnte. Zusammen mit der sechsten und letzten Abbildung, auf der der Scharlatan am Galgen hängt und die ebenfalls, dadurch, dass sie eine eigene Seite in Anspruch nimmt, besonders herausgehoben wird, gibt das erste Blatt den Rahmen vor. Auf den vier Abbildungen der beiden mittleren Doppelseiten, die einander paarweise gegenübergestellt sind, geht es dann um die dem Leser eingangs nahe gelegte Frage nach dem tatsächlich gemeinten Scharlatan.

Die auf den Anfang des 18. Jahrhunderts datierte zweite Abbildung, eine Radierung von Philipp Jakob Loutherbourg, dem Älteren, trägt den Titel *Der Charlatan*[44] und passt damit scheinbar besser zum Thema des Artikels als Mitellis Blatt *Der Gigant*: Eine Gestalt im fantastischen Tierkostüm mit venezianisch anmutender Maske und Krummsäbel an der Seite präsentiert sich in unverkennbarem Jahrmarktskontext. Vor ihr auf dem Gerüst sitzt ein bekleideter Affe, neben ihr stehen Gefäße auf einem Tisch. Der Scharlatan bietet dem nicht sichtbaren Publikum eine Münze dar, die ihn als »Goldmacher« ausweist. Auch seine Wirkung beruht auf Gebärden, aber ihm geht alles Ideale ab. Im Vergleich mit dem »Giganten« der vorhergehenden Grafik nimmt er sich wie dessen dunkle Kehrseite aus. Der überhöhte Held verliert seinen Glanz, wird entlarvt und kann unter die Scharlatane eingereiht werden. Mit ihrem eindeutigen Titel stellt die Loutherbourg-Radierung auch die ihr in der entgegengesetzten Ecke der Nachbarseite deutlich kontrastierte, dritte Abbildung, den Stich des *Luigi Pergola*, unter das Vorzeichen Scharlatan, obwohl hier der Jahrmarktshintergrund völlig fehlt.

Die Scharlatane der Blätter drei und vier sind – anders als die auf den vorangegangenen Abbildungen – historische Gestalten. Beide betätigen

[43] Grete de Francesco spricht im Zusammenhang mit Mitellis Zeichnung vom »zeitlos-typischen Publikum der Charlatane« (de Francesco, s. Anm. 4, S. 25).

[44] Philipp Jakob Loutherbourg, der Ältere, (Basel um 1698-1768 Paris) wirkte als Miniaturmaler und Kupferstecher in Straßburg, Weißenburg i. E. und Paris.

sich als Redner, was Grete de Francescos Bildunterschriften auch unterstreichen: Ein »populärer römischer Stich um 1800« zeige *Luigi Pergola*, während er »seinem Publikum eine wortreiche Rede« hält.[45] John Kays Zeichnung stelle den *schottischen Charlatan James Graham* dar,[46] der »im ›Great Apollo Apartment‹, dem Vortragssaal seines Wunderetablissements, zu seinen Anhängern« spreche.[47] Obwohl Pechel in beiden Fällen die Hinweise auf das Reden aus den Bildlegenden tilgt, ist diese Beschäftigung auf den Abbildungen deutlich zu erkennen. Pergola hält zu Demonstrationszwecken ein aufgeschlagenes medizinisches Buch in die Höhe, sein Mund ist zum Sprechen geöffnet. Um seinen erhöhten Stuhl drängen sich dicht an dicht die Köpfe der eifrigen Zuhörer. Bei Graham ist das Publikum zahlenmäßig bereits zum Auditorium angeschwollen und nimmt das ganze untere Drittel der Zeichnung ein. Kopf-an-Kopf-stehend blickt es in seiner Mehrheit gebannt zu dem erhöhten Redner auf, der seinen Mund spitzt, in der Linken eine Pergamentrolle hält und mit der Rechten seine Worte gestisch unterstreicht. Pechel hat offenbar die beiden Blätter ausgewählt, weil sie die zentrale Parallele zwischen seiner Scharlatan-Darstellung und Hitler, den Massenredner, an realen historischen Persönlichkeiten illustrieren. Insbesondere auf dem vierten Bild ähnelt die Menge der den Redner anstarrenden Zuhörer schon eher einer modernen Massenversammlung als etwa die Anhängergruppe auf Mitellis Zeichnung.

Pechel wendet eine Art von schützender Verschachtelungstechnik an: Er versteckt die Abbildungen der Redner in der Mitte seiner Bildserie. Obwohl sie einander direkt folgen, sind sie sicherheitshalber auf verschiedene Seiten verteilt. Sie werden mit Grafiken umgeben, die den Massenredner als Scharlatan entlarven. Das gilt für die Loutherbourg-Radierung (Blatt zwei), aber in noch stärkerem Maße für die fünfte Abbildung *Fama und Narrheit im Dienste des Renommées der Charlatane*. Schon in Grete de Francescos Buch hatte die vielschichtige italienische Aquatinta aus dem 18. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert: Sie ist dort zweimal – auf dem Buchumschlag sowie im »Schlußwort« als letzte Abbildung – zu sehen; denn die Verfasserin erkennt in ihr eine exemplarische Darstellung der »übertragenen Bedeutung des Wortes ›Charlatan‹« (S. 242). Die Grafik verbirgt satirische Entlarvung unter einer künstlerisch reizvollen Oberfläche: Der Scharlatan wird als perfekter Rokokokavalier und Illusionskünst-

[45] Es handelt sich um die Abb. 1 aus de Francescos Buch, die – wie die Verfasserin in ihrem »Schlußwort« erläutert – den »Marktschreier, der Geheimmittel feilbietet« einführend darstelle (de Francesco, s. Anm. 4, S. 13, 242).

[46] John Kay (1742-1826) war ein Karikaturist und Miniaturmaler aus Edinburgh, der seine Werke in einer eigenen Druckerei in hohen Auflagen produzierte.

[47] Grete de Francesco (s. Anm. 4), S. 182.

ler gezeigt. Auf einer wissenschaftlichen Apparatur mit einem Ballon an der Spitze stehend vollführt er einen unglaublichen Balanceakt und stellt durch von ihm ausgehende Strahlen scheinbar mühelos die Verbindung zwischen Erde und Mond her. Der Glaube und die Begeisterung, die er in seinem faszinierten Publikum weckt, verkörpern sich besonders in einer Dame im Vordergrund. Sie wird von den scharlatanesken Mondstrahlen getroffen und so direkt mit ihm verknüpft. Ein Amor mit Pfeil zu ihren Füßen deutet an, dass der Beifall stark erotisch aufgeladen ist.[48] Bei näherem Hinsehen erweist sich der großartige Auftritt aber als komplette Luftnummer. Denn der Ballon, auf dem der Scharlatan steht, wird von seinen Anhängern aufgeblasen; im Dampf, der ihm entweicht, erscheint die Maske der Fama. Von hinten hält eine an einem weiteren Ballon schwebende Allegorie der Narrheit einen Lorbeerkranz über seinen Kopf.

Die Kritik des Stiches richtet sich – ganz im Sinne von Pechels Text – primär gegen die Dummheit der auf »Wunder« versessenen Menge, die den Machinationen des Scharlatans erst eigentlich zum Erfolg verhilft. Er stellt einen vernichtenden Kommentar zum Bild auf der anderen Buchseite dar, das die Massenversammlung des *schottischen Charlatans James Graham* zeigt. Die Doppelseite musste die Aufmerksamkeit des Lesers in besonderem Maße fesseln, weil sie nahezu keinen Text enthält, sondern primär auf die Aussagekraft der beiden Bilder setzt. Gerade deshalb aber war in den zehn Zeilen über der Abbildung Grahams der Satz gut auszumachen, der Scharlatan wisse, »daß um so leichter die Suggestion zu erzeugen ist, je größer die Masse, zu der er spricht« (S. 142). Indem Pechel dem Blatt *Fama und Narrheit* als Einzigem der Serie eine ganze Seite einräumte, gab er dessen bereits im Titel sichtbar werdender, grundlegender Kritik am Scharlatan ein für die ganze Bildfolge geltendes Gewicht. Zugleich deutete er durch seine Paarung mit dem Graham-Blatt an, dass der Massenredner für ihn ein Scharlatan sei. Die zweite Doppelseite wurde so zum eigentlichen Herzstück der Bildfolge, während die erste vorbereitend und im Nachhinein verstärkend wirkte. Sie legte dem Leser den Transfer der Kritik auf Hitler als Massenredner nahe.

Die letzte, wieder für sich stehende Abbildung zeigt den Ausschnitt eines Flugblattes, das in Wort und Bild von der Hinrichtung des *Goldmachers Gaetano* (das heißt Cajetan) 1709 in Berlin berichtet. Man sieht den Scharlatan zwischen drei Ziegelstützen am Galgen hängen. Seine erhöhte Position korrespondiert mit der des Kavalierscharlatans auf der vorhergehenden Seite und deutet – nun wieder am historischen Beispiel – an, dass

[48] Das war auch bei Hitlers vielen Anhängerinnen der Fall (Friedrich Percyval Reck-Malleczewen, Tagebuch eines Verzweifelten, Lorch-Stuttgart 1947, S. 19 f.).

auch der größte Publikumserfolg nicht vor dem verdienten schlimmen Ende bewahrt. Aus dem Text über dem Bild erfährt man, dass Cajetan zum Hohn in ein Gewand aus Rauschgold gekleidet wurde. Wahrscheinlich konnte der Leser der *Deutschen Rundschau* die beiden beziehungsreichen lateinischen Spruchbänder »Fumum vendidi, fune perii« und »O quantus artifex pereo«,[49] die über und vor dem Mund des Gehenkten stehen, nicht erkennen. Es handelte sich um die letzten Worte Kaiser Neros, der genau wie Hitler glaubte, ein großer Künstler zu sein, und um die Begründung des Todesurteils mit dem Verkauf von »Rauch«, das heißt leeren Reden, Versprechen, Lügen, eine Anspielung, die in dieselbe Richtung wies. Doch war auf jeden Fall nachvollziehbar, dass es wieder um das Reden ging.

Die gut lesbare Überschrift »Der nach Urtheil und Recht gestraffte Goldmacher Cajetani« konnte der Leser aber keinesfalls übersehen. Sie bildet das Pendant zu dem Motto »Politica Vera« auf der ersten Abbildung und zieht sozusagen ein Fazit: War es zu Beginn die Ankündigung des politischen Scharlatans als Gegenstand des Aufsatzes, so wies die Überschrift der letzten Abbildung darauf hin, dass sich dieser Scharlatan am Ende vor einem ordentlichen Gericht für seine Taten werde verantworten müssen und dass er seiner Strafe nicht entgehen könne. Der Bildfolge und indirekt auch dem Text Pechels wurde auf diese Weise jede Harmlosigkeit genommen, selbst wenn der unter dem Flugblatt stehende Dank für die Abdruckerlaubnis von de Francescos Basler Verlag sie zu suggerieren sucht. Denn das historische Faktum, demzufolge ein überführter Scharlatan nach einem gerichtlichen Verfahren mit dem Tode bestraft wurde, lässt keine triviale Beurteilung des Themas mehr zu. Hatte der Leser die Parallele Scharlatan – Hitler gezogen, musste er auch erkennen, dass diesem hier der Galgen als vorbestimmter letzter Ort prophezeit wurde.

Das gerade Gesagte zeigt, wie groß der Anteil der Abbildungen an der Übermittlung von Pechels kritischer Botschaft war. Sie etablierten das Verhältnis des Scharlatans zu seiner Gefolgschaft als zentrales Thema und wiesen anhand von historischen Beispielen auf den Redner vor größeren Menschenansammlungen hin. Allein im Bild konnte der Scharlatan eindeutig verurteilt und bestraft werden. Insgesamt machte der Autor es sich zunutze, dass die bei de Francesco abgedruckten Grafiken – es gibt bei ihr nur wenige Gemälde zum Thema – eher didaktisch-kritisch und weniger ästhetisch-malerisch ausgerichtet waren. Pechel verstärkte diese Tendenz, indem er Blätter wählte, die eindeutige verbale Botschaften enthielten

[49] Das heißt in deutscher Übersetzung: »Rauch verkaufte ich, durch den Strang kam ich um« und »O welch ein Künstler geht an mir zu Grunde«.

(*Der Gigant*, *Goldmacher Gaetano*)[50] oder mithilfe von Allegorien auf Inhalte verwiesen (*Fama und Narrheit*). Durch die Verbindung verschiedener Medien wurde die Mehrdeutigkeit der Bilder konterkariert und ein wirkungsvolles Signal an den Leser ausgesandt.

TARNUNG UND ABSICHERUNG DER KRITIK

Pechel hatte sich in seinem Scharlatan-Aufsatz – wie Werner Bergengruen es formulierte – nichts weniger als »die Zerstörung des Führermythos« zum Ziel gesetzt.[51] Dieses äußerst gefährliche Thema konnte im NS-Staat nur unter sorgfältiger Tarnung angegangen werden. Der Autor versuchte daher, seine Kritik hinter einem verwirrenden Wechsel verschiedener, ja widersprüchlicher Sichtweisen auf den Scharlatan zu verbergen:[52] Im Eingangsabschnitt wird zunächst mithilfe eines gelehrten Vokabulars eine historische Kulisse aufgebaut. Pechel erregt die Erwartung, es gehe ihm um die Rezension einer »gründlichen, wissenschaftlich fundierten Untersuchung« über den »Menschentyp« des Scharlatans, »der in früheren Zeiten ganze Völker in leidenschaftlichem Für und Wider in Atem gehalten hat«. Ein politischer Gegenstand also, aber einer aus der Vergangenheit, wie der Hinweis auf das »kulturhistorische« »Bildmaterial« des Werkes unterstreicht. Das Buch soll dem Rezensenten zufolge auch »Erkenntnis in die Gesetze, nach denen menschliche Irrtümer sich zu vollziehen pflegen« vermitteln (S. 139). Diese Ankündigung eines übergreifenden psychologisch-soziologischen Ertrages der Lektüre und die eingangs geweckten Erwartungen auf eine ernste geschichtliche Abhandlung werden jedoch im zweiten Abschnitt enttäuscht.

Unvermittelt lässt Pechel den Scharlatan als harmlosen Jahrmarktschreier erscheinen: Er ruft seinem Leser den »Spaß« in Erinnerung, den er an der »methodischen Geschicklichkeit« der »›redegewandten Herren oder Damen‹« gehabt habe, denen er »wider den eigenen Willen etwas abkaufte«. Angesichts des von ihm empfundenen »artistischen Reizes« (S. 140) sei nicht »Entrüstung«, sondern »Humor« am Platze (S. 139); denn es ginge dabei ja immer auch um die »Ergötzung an der Schwäche der anderen – und der eigenen« (S. 140). Als »Erscheinungsform« der »Gebrechlichkeit aller menschlichen Dinge« (S. 139) könnten die scharlatanesken Betrügereien

[50] Auch der Stich mit Luigi Pergola enthält erkennbare schriftliche Zusätze. Nur auf den Grafiken von Loutherbourg und John Kay fehlt Vergleichbares.

[51] Zwischen den Zeilen (s. Anm. 40), S. 15.

[52] Zu »Formen des Gegensatzes und des Widerspruches« als Mittel der »Verdeckten Schreibweise« vgl. Ehrke-Rotermund / Rotermund (s. Anm. 9), S. 16 ff.

daher »eine mildere Beurteilung« erfahren (S. 140). Das ist ganz im Sinne des gegenüber dem rezensierten Werk veränderten Aufsatztitels *Lob des Scharlatans*,[53] mit dem Pechel in der literarischen Tradition eines Erasmus von Rotterdam vorgibt, das Nicht-Lobenswerte humorvoll zu preisen.[54] Das geforderte »philosophische« Geltenlassen des »sonderbaren menschlichen Phänomens« Scharlatan (S. 139) ist ganz auf den Eindruck der politischen Harmlosigkeit ausgerichtet.[55] Das trifft auch für den Schluss des Artikels zu, wo Pechel vor und nach dem brisanten Abschnitt über den Kampf der »Immunen« gegen den politischen Scharlatan die Stichworte des Anfangs wieder aufnimmt und erneut für »Humor« und gegen jede »moralische Entrüstung« plädiert (S. 146). Eine solche Tarnung kritischer Texte durch unverfängliche Einleitungen und Schlüsse war eine gängige Praxis in nonkonformen Zeitungen und Zeitschriften des »Dritten Reiches«.

Noch vor dem Ende des zweiten Absatzes spielt Pechel sein Thema jedoch wieder ins Ernsthafte hinüber. Auf die historisch-wissenschaftliche und die humorvoll-philosophische Perspektive folgt nun unversehens die politische, um die es ihm eigentlich zu tun ist. Sie wird durch die Frequenz des Begriffes »Masse« etabliert, der gegenüber der Scharlatan »mit dem ›Rohstoff Lüge‹« arbeite.[56] Auch die Verwandlung des für ihn synonym gebrauchten Wortes »Betrüger« in »Volksbetrüger« weist auf den Politiker hin. Gleichzeitig versucht der Autor, diesen Bezug durch die ökonomischen Termini »Angebot«, »Nachfrage« und »Rohstoff« zu verschleiern und eine Verbindung zur merkantilen Sphäre des Marktschreiers vorzutäuschen (S. 140).

Im Folgenden blendet Pechel dann mehrfach übergangslos den Jahrmarktscharlatan ein, sobald seine Kritik am politischen Scharlatan zu offensichtlich wird. Dabei half ihm neben dem Wirtschaftsvokabular auch die Arztmetapher, die es erlaubte, die Werbung des Quacksalbers der Jahrmärkte für »ein Mittel gegen Grünen Star oder einen Liebestrank« als Tarnung einzuschieben (S. 142) und auf diese Weise den Vorwurf der Massenverdummung durch »stundenlange Reden« an eine scheinbar

53 Grete de Francescos Buchtitel *Die Macht des Charlatans* wurde bei Pechel zum Aufsatz-Titel *Lob des Scharlatans*.

54 Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit (1509). Auf das Werk des Erasmus hat bereits Eberhard Lämmert hingewiesen: Lämmert (s. Anm. 11), S. 412.

55 Der einzige Ansatzpunkt für den Verdacht auf Nonkonformismus könnte in dem Widerspruch des ersten Absatzes zwischen einer angeblich historischen Perspektive und dem angekündigten zeitlosen »Menschentyp« nebst den allgemeinen »Gesetzen« liegen.

56 Vgl. dazu das Kapitel »Zentrales Aktualisierungssignal: ›Psychologie der Massen‹« in dieser Untersuchung. Der Begriff »Masse« wird im gesamten Aufsatz nur mit dem politischen Scharlatan, aber nie mit dem Jahrmarktscharlatan gekoppelt.

harmlose Adresse zu richten. An anderer Stelle schildert Pechel relativ ausführlich die Schau eines seine »Elixiere« anpreisenden Jahrmarktscharlatans mit »Affen, verkrüppelten Zwergen, Harlekinen und Papageien«. Dann aber spielt er das Ganze vermittels der Schlüsselworte »Film« und »groß aufgezogene Darbietungen« wieder auf die aktuelle Ebene der Massenbeeinflussung des 20. Jahrhunderts hinüber (S. 144).

Die beschriebene verwirrende Mischung der verschiedenen Scharlatan-Ausprägungen diente nicht nur dazu, die oppositionelle Botschaft zu unterbrechen und den Zensoren Unbedenklichkeit vorzutäuschen. Für den kritischen Leser bedeutete diese Störung des Argumentationszusammenhanges vor allem ein Signal, das ihn zum Aufmerken und Nachdenken einlud. Er sah sich veranlasst, nach dem eigentlichen Sinn des Textes zu suchen. Pechel hat mehrere solcher Widersprüchlichkeiten in seinen Aufsatz eingearbeitet, so beispielsweise ein Nebeneinander von Aktualität und Geschichtlichkeit, demzufolge der Scharlatan zur gleichen Zeit eine historische und eine zeitlose Erscheinung sein sollte. Widersprüchlich waren auch seine Aussagen über das gewünschte Verhalten des kritischen Lesers am Schluss. Hier stellte der Publizist neben dem aktiven Widerstand auch passive Verhaltensweisen zur Diskussion und überließ die Entscheidung explizit dem Leser.

Der brisante Text über den politischen Scharlatan war durch einen unverfänglichen Titel, eine vergleichsweise große Zahl von Abbildungen, durch betont harmlose Anfangs- und Schlusspartien, die verwirrende Mischung der verschiedenen Scharlatan-Ebenen und durch Widersprüche in der Darstellung getarnt. Auf diese Weise wollte Pechel die unverdächtige Oberfläche einer historischen Abhandlung über den Scharlatan erzeugen. Aber die genannten Mittel der Camouflage boten noch keinen ausreichenden Schutz vor einer Aufdeckung seiner Kritik durch die parteiamtlichen Lenkungsapparate. Daher wandte der Autor zusätzlich ein besonderes Zitierverfahren an, das er schon früher – beispielsweise in der ebenfalls fingierten Buchbesprechung *Sibirien* von 1937 – zur Absicherung benutzt hatte.[57] Dabei wurden kritische Inhalte zwar wörtlich vom rezensierten Autor übernommen, aber überwiegend nicht als Zitat kenntlich gemacht. Im Falle einer Enttarnung seines Textes hätte sich Pechel als »bloßen Referenten« von Grete de Francescos Ansichten über den Scharlatan ausgeben können.[58]

[57] Rotermund, Tarnung und Absicherung (s. Anm. 9), S. 435 f.; auch in Ehrke-Rotermund/Rotermund (s. Anm. 9), S. 37.

[58] Rotermund, Tarnung und Absicherung (s. Anm. 9), S. 436; auch in Ehrke-Rotermund/Rotermund (s. Anm. 9), S. 38.

FAZIT UND AUSBLICK

Tarnung und Absicherung von *Lob des Scharlatans* haben offenbar funktioniert, obwohl Pechel nach *Sibirien* »unter ständiger Beobachtung der Gestapo und des Propagandaministeriums« gestanden hat.[59] Mirbt zufolge war dafür die »sehr vorsichtige« Abfassung des Aufsatzes verantwortlich: Er habe keine »so massiven Anspielungen« enthalten wie *Sibirien*, sondern sei »mit allen erdenklichen ›Sicherungen‹ versehen« gewesen.[60] Eine solche Beurteilung berücksichtigt allerdings die äußerst unterschiedlichen Möglichkeiten nicht genügend, die die beiden Referenzwerke Pechel jeweils boten.

Die Untersuchung dürfte klargemacht haben, dass *Lob des Scharlatans* nicht auf Grund politischer Harmlosigkeit unbeanstandet blieb. Die Transfersignale des Textes in Richtung Hitler, die im Zusammenhang mit der Charakterisierung des Scharlatans als Massenredner – insbesondere durch das wiederholte Insistieren auf der »Länge der Reden« (S. 142, 145) und die nahezu ausnahmslose Anwendung des Begriffs Scharlatan im Singular – ausgesandt wurden, waren alles andere als schwach. Mirbt übersah auch die entscheidende Rolle der sechs Abbildungen für Pechels Artikel über den politischen Scharlatan, die sich gerade nicht in ihrer ablenkenden und verdeckenden Funktion erschöpfte. Vielmehr trugen sie neben dem Signalwort »Masse« im Text wesentlich zur Etablierung des Themas Massenredner und zu seiner möglichen Aktualisierung durch den Leser bei. Nur mit ihrer Hilfe konnte Pechel andeuten, was Thomas Mann in seinen Tagebüchern offen ausgesprochen hatte,[61] dass er Gerichtsverfahren und Todesstrafe als unausweichliches Ende des Scharlatans Hitler ansah. Während seine Pseudo-Buchbesprechung nebst absicherndem Zitatverfahren den nationalsozialistischen Aufpassern schon aus *Sibirien* bekannt war, stellte die ungewöhnlich reiche Bebilderung von *Lob des Scharlatans* ein neues Transportmittel für Aktualisierungssignale und zugleich die Möglichkeit ihrer Tarnung dar. In dieser Verfeinerung eines teilweise gleichbleibenden Musters lag die Hauptchance des Autors, seine kritischen Botschaften ein weiteres Mal den Lesern mitzuteilen und gleichzeitig vor den staatlichen Zensoren zu verbergen.

Damit Texte in »Verdeckter Schreibweise« wie *Sibirien* und *Lob des Scharlatans* im »Dritten Reich« veröffentlicht und auch verstanden wer-

[59] Pechel, Deutscher Widerstand (s. Anm. 7), S. 288. Zwischen den Zeilen (s. Anm. 40), S. 342-345 (Detaillierter Bericht Pechels über seine Überwachung).

[60] Mirbt (s. Anm. 21), S. 183.

[61] Mann, Tagebücher 1933-1934 (s. Anm. 3), S. 458.

den konnten, waren komplexe Produktions- und Rezeptionsbedingungen erforderlich: Als günstiger Nährboden diente im vorliegenden Fall der feste Rahmen einer Zeitschrift mit einer kontinuierlichen Herausgeber- und Autorenpersönlichkeit, einem gleichgesinnten Mitarbeiterkreis[62] und Stammlesern. Werner Bergengruen sprach von der »verschworenen Gemeinschaft« der *Deutschen Rundschau*.[63] Aus Sicherheitsgründen haben Pechel und seine Frau Madleen das Blatt – erst mit wenig, zuletzt völlig ohne Personal – als »Zeitschrift à quatre mains« produziert.[64] Die »geheimen und ›staatsfeindlichen‹ Sachen« wurden ausnahmslos »zu Hause« in die Maschine diktiert.[65] Pechel war sich zudem seines hellhörigen »Leserpublikums« gewiss: »Immer wieder erhielten wir die Bestätigung, daß jede Camouflage, jedes Zwischen-den-Zeilen-Sagen, jede Nuance verstanden wurde«.[66] Nachweislich waren seine Leser dem Regime gegenüber zumindest distanziert, wenn nicht kritisch eingestellt; denn die Gestapo ließ sich von der Auslieferung der Zeitschrift in Leipzig die Abonnentenlisten geben und kontrollierte zudem die Buchhandlungen danach, »ob sie die ›Deutsche Rundschau‹ verkauften«.[67]

Auf der Grundlage dieses langjährigen Vertrauensverhältnisses konnte sich die subversive Wirkung des Autors Pechel – eines Sprachartisten und Formkünstlers von hohen Graden – entfalten: Dem Leser, der in seinen Beiträgen immer wieder auf Buchbesprechungen stieß,[68] war von vornherein klar, dass solche Verweise nicht ohne besonderen Grund erfolgten. Da die Texte des Autors jeweils im Zusammenhang mit früheren kritischen Artikeln standen, erzeugten sie einen gewissen Erwartungshorizont. Dabei spielte der Wiedererkennungseffekt eine große Rolle: Pechel stellte beispielsweise den Kampf des »Immunen« gegen seine Zeit am historischen Beispiel verschiedentlich dar, so in einem Aufsatz über Erasmus von Rotterdam vom Oktober 1938.[69] Im Februar desselben Jahres hatte

[62] Pechel, Deutscher Widerstand (s. Anm. 7), S. 288 f.

[63] Zwischen den Zeilen (s. Anm. 40), S. 5.

[64] Ebd., S. 343 f.

[65] Ebd., S. 344.

[66] Pechel, Deutscher Widerstand (s. Anm. 7), S. 287.

[67] Ebd., S. 289 f.

[68] Pechel empfahl außer Iwan Solonewitschs *Die Verlorenen* (1937) in *Sibirien* (s. Anm. 8) und Grete de Francescos *Die Macht des Charlatans* (s. Anm. 4) beispielsweise auch Joseph Bidez' *Julian der Abtrünnige* (deutsche Übersetzung 1940) in *Julian Apostata* (Rudolf Pechel, Julian Apostata, in: Deutsche Rundschau 67, Bd. 265, Oktober / November / Dezember 1940, H. 1 [Oktober], S. 7-11).

[69] Pechel hat Erasmus im Gegensatz zur dezidierten Ablehnung der Nationalsozialisten hoch geschätzt. Anlässlich von Walther Köhlers Herausgabe der Briefe des Humanisten publizierte er einen Aufsatz über *Die Briefe des Erasmus* sowie Auszüge aus diesen Briefen

er schon den Titel für seinen Aufsatz *Lob des Scharlatans*, in dem er diesen Kampf ebenfalls thematisierte, von dem humanistischen Gelehrten entlehnt.[70]

Auch der Rundschau-Leser, der die Abbildungen des Scharlatan-Beitrags im Februarheft 1938 sah, war nicht unvorbereitet. Im vorausgegangenen September fand er in der Zeitschrift bereits eine anspielungsreiche Auswahl[71] aus den Gemälden[72] der *Großen Deutschen Kunstausstellung* vor,[73] die ein ganz ähnliches Grundmuster aufwies:[74] Die Folge begann mit drei expliziten Huldigungsbildern an den »Giganten« Hitler; eines von ihnen war »Der Bannerträger«,[75] die beiden anderen zeigten den Redner vor großem Publikum (»Der Tag von Potsdam«, »Am Anfang war das Wort«). Das Schlussbild aber trug den beziehungsreichen Titel »Seekönigs Ende« und kündigte – ähnlich wie die letzte Abbildung der Scharlatan-

(Rubrik »Lebendige Vergangenheit«). Darin schilderte er den Gelehrten ganz ähnlich wie die »immunen« Gegenspieler des Scharlatans. Erasmus sei ein »Geistiger« von »isolierter Überlegenheit« mit einer »sympathischen Gleichgültigkeit […] gegen den Beifall der Masse« gewesen, der »den vaterländischen Gefühlen seiner Zeit […] nicht mit Sympathie beipflichtete«: »Er konnte nicht anders, als mit der gesammelten Kraft seines Geistes den Kampf gegen Lüge, Dummheit, Unklarheit, Brutalität, Gewalt, Maulheldentum und Phrasen zu führen« (Rudolf Pechel, Die Briefe des Erasmus, in: Deutsche Rundschau 65, Bd. 257, Oktober / November / Dezember 1938, H. 1 [Oktober], S. 36-38).

[70] Erasmus (s. Anm. 54).

[71] Wie bei den Scharlatan-Abbildungen spielt die Zuordnung der ausgewählten Kunstwerke zueinander eine entscheidende Rolle. Die vierzehn Gemälde der Münchener Ausstellung sind zu drei Einheiten von je einer Doppelseite zusammengefasst, nur das erste Beispiel steht für sich allein. Dieses Arrangement ermöglichte es dem Betrachter, die Bilder der jeweiligen Einheit mit einem Blick zu erfassen und zu vergleichen; dadurch traten die Gemälde zueinander in Beziehung und konnten sich wechselseitig interpretieren. Wie entscheidend diese Ordnung für die geheime Botschaft war, zeigt ein Blick auf den Wiederabdruck von 1948, in dem die Bilder zusammenhanglos aufeinanderfolgen (Zwischen den Zeilen, s. Anm. 40, S. 101-112).

[72] Werke der Kunst (s. Anm. 42).

[73] Große Deutsche Kunstausstellung 1937 (s. Anm. 17).

[74] Das Eingangsbild (Richard Lindmar, *Der Tag von Potsdam*) gibt das politische Thema der Auswahl offen vor: Hitlers Aufstieg und Apotheose. Es wird auf der ersten Doppelseite mit *Am Anfang war das Wort* (Hermann Otto Hoyer) und *Der Bannerträger* (Hubert Lanzinger) weiter entfaltet. Diese zentralen Werke sind flankiert von einem *SS-Mann* (Georg Siebert) und heroischen männlichen Akten Josef Thoraks (*Kameradschaft*). Die mittlere Doppelseite kontrastiert die pseudo-klassizistischen weiblichen Akte Adolf Zieglers mit idyllischen deutschtümelnden »Harmlosigkeiten« (Zwischen den Zeilen, s. Anm. 40, S. 11), die Titel wie *Nicolausmarkt* (Peter Philippi) oder *Der deutsche Wald* (Max Zaeper) tragen. Durch diesen Vergleich wird der ideologische Eklektizismus der NS-Kunst unübersehbar herausgestellt. Die oppositionelle Hauptbotschaft vom notwendigen Ende der Hitler-Herrschaft aber war auf der letzten Doppelseite versteckt.

[75] Lanzinger (s. Anm. 41).

Reihe – den Untergang des Mächtigen an. Ihm ging ein Gemälde mit einer großen Wanduhr voraus, das auf die Vergänglichkeit verwies. In diesem Kontext entfaltete auch der Titel »Das Erwachen« des Bildes auf der linken Seite politische Bedeutung.[76] Werner Bergengruen sprach bezeichnenderweise davon, dass das vierte Bild der letzten Doppelseite, eine Porträtbüste Fritz Klimschs, ein »tarnendes Moment« dargestellt habe, dass aber sonst »der Hohn, mit dem die Münchner Pinseleien dem Gelächter der Rundschauleser überantwortet« wurden, »völlig unverhüllt« gewesen sei.

Die Ausstellung vom Juli 1937 mit ihrer gleichzeitigen Kampagne gegen die »Entartete Kunst« war ein so einschneidendes Ereignis in der Kulturpolitik des »Dritten Reiches«, dass es auch Anfang 1938 beim Betrachten der Scharlatan-Abbildungen noch allgemein präsent gewesen sein dürfte. Nicht von ungefähr begründete Pechel den Abdruck der Münchener Gemälde mit den »vielfachen Anregungen aus unserem Leserkreise«.[77] Allerdings barg der Wiedererkennungseffekt auch Gefahren. Um eine Enttarnung zu vermeiden, durfte sich der Autor nicht allein auf bewährte Mittel der Verdeckung verlassen, sondern musste seine Methoden möglichst variieren. Mit dem Aufsatz *Sibirien* war Pechel bei den offiziellen Stellen aufgefallen. Daher beließ er es in *Lob des Scharlatans* nicht nur bei seiner »eigentümlichen Zitierweise«,[78] sondern setzte auch auf die Macht der Bilder.

*

Nach dem Untergang des Nationalsozialismus nahm Rudolf Pechel seine publizistisch-politische Tätigkeit wieder auf. Die 1942 verbotene *Deutsche Rundschau* wurde im April 1946 neu begründet. Pechel schrieb nunmehr unverdeckt und unmittelbar gegen restaurative Tendenzen in Westdeutschland und den »Stalinschen Totalitarismus« in der Sowjetzone[79] an. Er plädierte, wie andere humanistisch orientierte Autoren auch, für einen

[76] Zwischen den Zeilen (s. Anm. 40), S. 11.

[77] Werke der Kunst (s. Anm. 42), S. 201. Der sonst für sich selbst sprechenden Bilderfolge ging ein aus drei Sätzen bestehender Kommentar der »Schriftleitung« voran. Darin wurde erklärt, dass man eine für die »heutige Kunstanschauung« typische Auswahl getroffen habe. In der anschließenden Bemerkung, es seien »auch Künstler berücksichtigt [worden], deren Schaffen bisher nicht in weiteren Kreisen bekannt war«, verbarg sich die Aussage, dass es durchweg um unbedeutende Maler gehe.

[78] Rotermund, Tarnung und Absicherung (s. Anm. 9), S. 435. Ehrke-Rotermund / Rotermund (s. Anm. 9), S. 37.

[79] Rudolf Pechel, Die deutsche Widerstandsbewegung als Teil des Kampfes gegen den Totalitarismus (Dezember 1951), in: R. P., Deutsche Gegenwart. Aufsätze und Vorträge 1945-1952. Hrsg. von Madleen Pechel und Klaus Hoche, Darmstadt / Berlin 1953, S. 261.

»Dritten Weg« des sozialen und geistigen Wiederaufbaus, wobei er sich vor allem auf die Werke des Genfer Volkswirtschaftlers Wilhelm Röpke,[80] aber auch auf konservative Denker wie Max Picard, Ortega y Gasset und Johann Huizinga berief.[81]

Die Auseinandersetzung mit der Kollektivschuldthese der Alliierten (Lord Vansittart und Andere)[82] war ein weiterer zentraler Gegenstand seiner publizistischen Bemühungen;[83] es ging Pechel um den Nachweis der Existenz eines *Deutschen Widerstands* (1947). Werner Bergengruen brachte 1948 eine instruktive Anthologie mit einschlägigen Aufsätzen seines Freundes aus den Jahren 1932 bis 1942 heraus, gab ihr den Titel *Zwischen den Zeilen* und bezeichnete sie zu Recht als »eine hohe Schule und einen Leitfaden publizistischer Gefechtstaktik für Diktaturzeiten«.[84]

Pechel wurde für seine publizistische Tätigkeit mehrfach geehrt. So ist er zum Präsidenten der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* ernannt sowie zum Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät der Freien Universität Berlin promoviert worden (1952). Seine schon bald nach Kriegsende einsetzende Enttäuschung über die vorherrschenden Entwicklungstrends war jedoch nicht zu übersehen. Ein Beitrag in der *Deutschen Rundschau* vom Jahreswechsel 1948/49 trägt den bezeichnenden Titel *Nach dreieinhalb Jahren … Eine Silvester-Elegie*.[85] Dennoch hielt Pechel an der Aufgabe fest, im Namen der »freien Persönlichkeit«, die allgemeine »Auflösung der menschlichen Gesellschaft in Vermassung, Proletarisierung und geistiger Entleerung«[86] zu bekämpfen.

[80] Rudolf Pechel, Trilogie der Vernunft, in: Deutsche Rundschau 70, August 1947, H. 8, S. 85 ff.

[81] Rudolf Pechel, Nach dreieinhalb Jahren … Eine Silvester-Elegie, in: Deutsche Rundschau 71, November/Dezember 1948, H. 11/12, S. 86.

[82] Ein Black Record für Vansittart, in: Deutsche Rundschau, ebd., S. 184-186.

[83] Vgl. dazu Rudolf Pechel, Fragen um die deutsche Schuld (August 1946), in: R. P., Deutsche Gegenwart (s. Anm. 79), S. 44.

[84] Zwischen den Zeilen (s. Anm. 40), S. 21.

[85] Pechel, Nach dreieinhalb Jahren (s. Anm. 81), S. 81-87.

[86] Pechel, Trilogie der Vernunft (s. Amn. 80), S. 89.



Der Gigant. Von Giuseppe Maria Mitelli. Bologna 1690

RUDOLF PECHEL

Lob des Scharlatans

Eine gründliche, wissenschaftlich fundierte Untersuchung von der Italienerin Grete de Francesco* befaßt sich mit einem Menschentyp, der in früheren Zeiten ganze Völker in leidenschaftlichem Für und Wider in Atem gehalten hat: dem Scharlatan. Es ist eine Art Naturgeschichte dieser species generis humani, die deshalb auf das allgemeine Interesse rechnen darf, weil sie Erkenntnis in die Gesetze vermittelt, nach denen menschliche Irrtümer sich zu vollziehen pflegen. Die Behandlung dieses sonderbaren menschlichen Phänomens lohnt um so mehr ein Verweilen, weil sie von einem kulturhistorisch ungewöhnlich interessanten Bildmaterial begleitet ist.

Für den philosophisch veranlagten Menschen mit Humor, der die Gebrechlichkeit aller menschlichen Dinge kennt und über besonders krasse Erscheinungsformen eben dieser Gebrechlichkeit keine Entrüstung mehr, sondern nur ein mildes Lächeln aufbringt, kann sogar die Tatsache des Betrogenwerdens noch mit einem kleinen Lustgefühl als Bestätigung eigener Überzeugung verbunden sein. Wenn nämlich

---

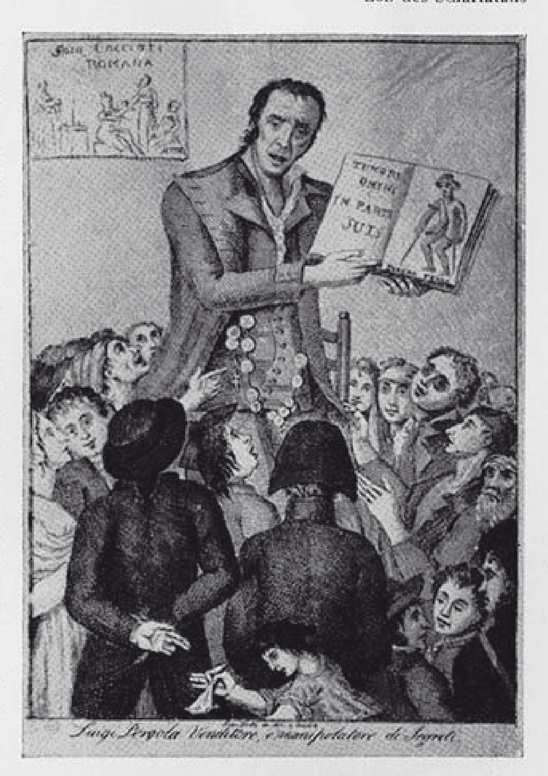
* Die Macht des Charlatans. Von Grete de Francesco (Basel, Benno Schwabe & Co. RM. 5.80).

die methodische Geschicklichkeit des Betrügers groß genug ist, daß ein artistischer Reiz entsteht. Jeder kennt wohl die Augenblicke, wenn man schwankend wird und einem der „redegewandten Herren oder Damen" wider den eigenen Willen etwas abkauft, nur weil man Spaß an der Art hat, mit der man eingewickelt wird. Die Geschicklichkeit der Methoden entschuldigt zwar nicht die Betrüger, läßt aber eine mildere Beurteilung wegen der eigenen Ergötzung an der Schwäche der anderen – und der eigenen zu. Dabei ist die Frage, ob beim Belügen und Betrügen der Masse die Nachfrage das Angebot hervorgerufen hat oder ob durch das Angebot das Bedürfnis erzeugt und gesteigert wurde, nicht von Belang. Fest steht jedenfalls, daß die Menschen, die mit dem „Rohstoff Lüge" der Masse gegenüber gearbeitet haben, größere und williger gegebene Erfolge hatten als der Tüchtige, der in jedem Soll ein Muß sieht und den Zwang empfindet, daß ihm die Wahrheit die erste Pflicht ist. Denn die Masse will glauben und nicht sehen – und sehr oft der Einzelne auch.

Wie der Arzt an der Krankheit und ihren Symptomen erst das Gesunde ganz erkennt, so wird der um das Verständnis der Massenpsychologie Bemühte aus der Mache der Volksbetrüger besser und klarer erkennen, welche Mittel die Masse zu ihrer Lenkung und Beherrschung gerne angewandt sieht, als aus den Bemühungen redlicher Leute. Der Prototyp dieser Art Menschen ist der Scharlatan. Das genannte Buch nun läßt die bekanntesten Scharlatane wie Borri, Bragadino, Thurneißer, Eisenbarth, Tabarin, Taylor, Cagliostro, den Graf von St. Germain und viele andere bemerkenswerte Erscheinungen einer vergangenen Zeit, auch im Bilde Revue passieren. Um zu klarer Begriffsbestimmung zu kommen, ist in Zeiten, da die Sprache nicht geschändet wird, immer noch der beste Weg zur Einsicht das Zurückgreifen auf den Wortinhalt. Das alte „Vocabolario della Crusca" legt den Begriff des ciarlatano folgendermaßen fest: Als Scharlatan, der anfangs nichts anderes war als einer, der auf öffentlichen Plätzen Salben oder andere Medizinen absetzt, der Zähne zieht und Taschenspielerkünste zeigt, bezeichnete man schon bald in übertragenem Sinne jene Men-



Der Scharlatan. Radierung von Loutherbourg. Anfang 18. Jahrhundert



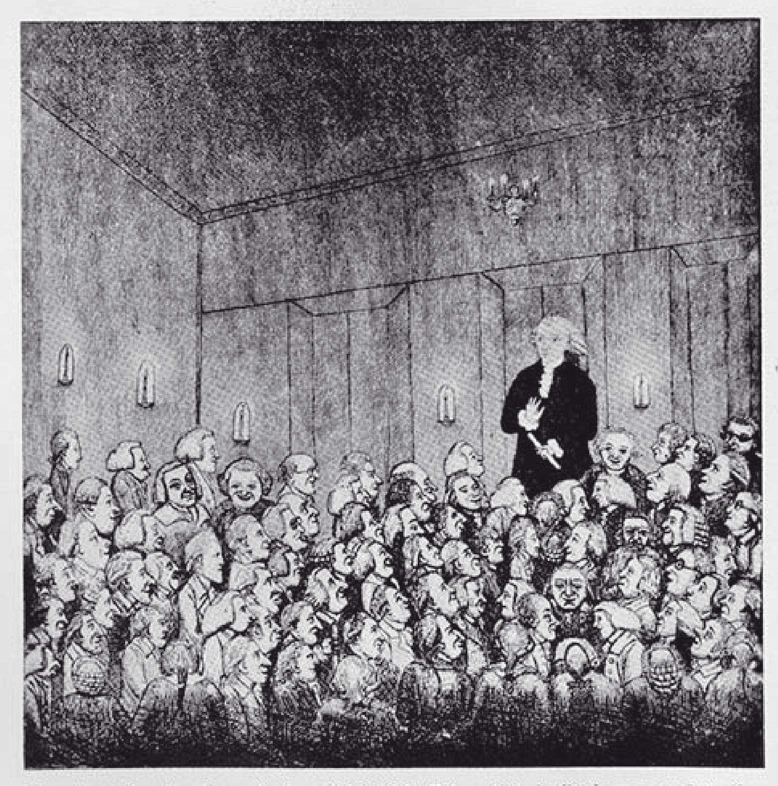
Luigi Pergola, Erzeuger und Verkäufer von Geheimmedizinen. Römischer Stich um 1800

schen, die „mit einem Übermaß an gekünstelten Worten, mit Betrügerei und Prahlerei trachteten, das Falsche als echt feil zu bieten und aus der Leichtgläubigkeit ihrer Mitmenschen Vorteil zu ziehen“. Schon früh hat man bestimmte Einzelheiten für diesen bestimmten menschlichen Typ als symbolisch empfunden: „Taschenspielerei neben Verkauf, ein Übermaß an Worten, geschickte Manöver zur Glaubhaftmachung des beabsichtigten Betruges und das Ausgeben des selbst als falsch Empfundenen für Echtes.“ Das Volksgefühl, das in dieser gelehrten Definition seinen Niederschlag fand, hat von Anfang an die Mittel, mit denen es betrogen werden sollte, klar erkannt, ohne selbstverständlich die Folgerungen notwendiger Abwehr daraus zu ziehen.

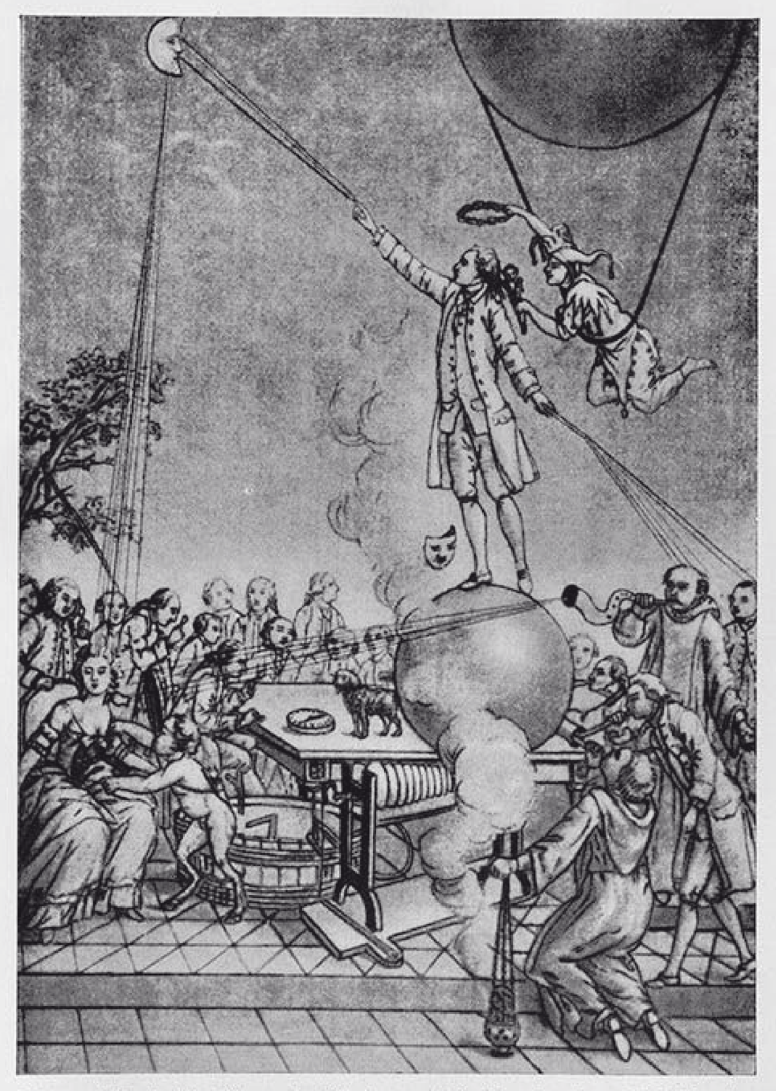
Der Scharlatan nutzt als vordringliches Mittel für den Vertrieb seiner Elixiere die Sprache. Er hat keine Hemmung, die Sprache bis zur letzten Möglichkeit zu mißbrauchen, und scheut keineswegs die daraus sich zwangsläufig ergebende Abnutzung und Entweihung der hohen Begriffe, so daß ein anständiger Mensch sich schämt, diese Scheidemünze der Betrüger noch zu gebrauchen. Aber außer der Wortfälschung übt er die Sachfälschung. Sein Grundsatz und Ziel ist, durch Fälschung etwas zu scheinen, was er nicht ist. Den sehnsüchtigen Wunsch hierzu hüllt er vor andern und vor sich selbst in Geheimnis. Das letztlich entscheidende Merkmal aber bleibt, daß der Scharlatan *wider* besseres Wissen und Ge-

wissen aus Gewinnsucht handelt. Als besonders wesentlich muß verbucht werden, daß der Scharlatan das intoleranteste Wesen ist, denn seine trüben Geschäfte können ja nur dann gedeihen, wenn er nicht nur alle Träger der Wahrheit und des Echten, sondern auch alle seine Kollegen in der Lüge als Lumpen und Betrüger hinstellt.

Verantwortung für das, was er sagt und verkörpert, kennt er selbstverständlich nicht und lehnt sie aus Grundsatz ab. Er weiß, daß um so leichter die Suggestion zu erzeugen ist, je größer die Masse, zu der er spricht — ob er nun ein Mittel gegen Grünen Star oder einen Liebestrank anpreist. Die Vernunft darf ihre Stimme nicht erheben, sie ist seine größte Feindin, deshalb wird sie eingeschläfert, und die Freiheit, zu diskutieren und zu urteilen, wird durch stundenlange Reden gelähmt.



Der schottische Arzt James Graham (1745—94). Zeitgenössische Zeichnung von John Kay



Fama und Narrheit im Dienste des Scharlatans. Italienische Aquatinta, 18. Jahrhundert

Der Scharlatan ist klug genug, seine angemaßte Autorität nicht durch eigenes Vordergrunddasein abzunutzen, und bedient sich infolgedessen raffinierter Mittler. Das öffentliche Wirken des richtigen Scharlatans ist undenkbar ohne das vorher und zwischendurch erfolgende Auftreten von Affen, verkrüppelten Zwergen, Harlekinen und Papageien: dazu spielt einlullende Musik, und unter ihren Klängen geht der Einsammler herum. Jede Trennung zwischen Theater und Wirklichkeit ist gefallen. Es ist ein Malheur für die Scharlatane, daß in ihrer Blütezeit der Film noch nicht erfunden war! Groß aufgezogene Darbietungen, die mit dem Inhalt des Angepriesenen — seien es Elixiere oder Meinungen — gar nichts zu tun haben — gewinnen die Masse, die gar nicht begreift, worum es geht.

In der geschicktesten Weise wird durch ein meisterhaftes Zusammenspiel, ohne daß man den Regisseur erkennt, die Aufmerksamkeit abgelenkt, so daß durch ein Übermaß an Hören und Sehen dem Publikum Hören und Sehen vergeht; nur *eine* Fähigkeit verliert es nicht: zu zahlen.

Der große Scharlatan braucht eine besessene Jüngerschaft. Er gewinnt sie durch den Schein der Uneigennützigkeit, und indem er sich als Wohltäter der Mensch-



Fliegendes Blatt auf die Hinrichtung des Goldmachers Gaëtano 1709 in Berlin

Wiedergegeben mit freundlicher Genehmigung des Verlages Benno Schwabe, Basel

heit hinstellt. Er weckt das Selbstbewußtsein der Masse, der er in der niedrigsten Form schmeichelt. Bewußt wählt er eine deutlich scheinende Undeutlichkeit und macht geistige Anleihen gerade bei seinen ihm gefährlich erscheinenden Feinden — selbstverständlich ohne Quellenangabe. Die Qualität der Worte wird in Quantität umgefälscht. „Die Länge der Reden war für den Erfolg ebenso wichtig wie der unklare Ausdruck. Durch physische Rekordleistung wurde physische Ermüdung erzielt, und dieser bedurfte der Scharlatan, um gegenüber der erhabenen Inhaltlosigkeit seiner Rede jede Kritik einzuschläfern." Die Länge der Reden sollte weiter durch die Ermüdung der Zuhörer die Gereiztheit erzeugen, die die Masse im Sinne des Scharlatans gegen alle seine wirklichen oder vermuteten Widersacher in Bewegung setzt. Wenn seine Propaganda sich genügend Autorität erworben hatte, konnte sie darauf verzichten, daß ihre Darbietungen „Sinn" hatten, sie brauchte Widersprüche nicht zu scheuen und konnte sogar zwei einander widersprechende Behauptungen gleichzeitig vertreten.

Es ist sehr interessant, daß diese betrügerische Kraftmeierei in allen ihren Vertretern die gleichen zeitlosen Symbole und Gesten fand und skrupellos benutzte. Die klassische Zeit des Scharlatans war das 18. Jahrhundert mit seiner äußeren und inneren Unsicherheit. In ihm löste die glänzende Reihe der höheren Scharlatane die niederen Vorläufer des Berufes ab.

Im Grunde sind aber bei diesem außerordentlich interessanten Stoff und den zum Teil mit Abneigung anziehenden Persönlichkeiten, welche die Kunst der Massenbelügung beherrschten, nicht das Wesentliche die Scharlatane selbst, sondern das Objekt ihrer Behandlung: die Masse.

Denn hier scheidet sich die Menschheit überhaupt. Man muß feststellen, daß der weitaus größte Teil der Menschen zu den für die Künste des Scharlatans innerlich Disponierten gehört und daß nur eine Minderheit immun ist: die Menschen der eigenen Lebens- und Wesenssicherheit. Zu der (immer zur Bewunderung bereiten) Herde gehören — das ist schon früh erkannt — „eine große Anzahl Personen, die nicht dem Volke zuzuzählen sind, auch nicht vollkommen ungebildet sind", die sich gerade durch den volkstümlichen Ton leicht verführen lassen — wir würden sagen: das Bürgertum. Denn nirgends waren die Lust am Sich-Verneigen-Dürfen und am krummen Rücken, die Knechtsseligkeit, das Bedürfnis nach Bewundernkönnen, nach Abbürdung der Verantwortung auf einen „Giganten", auf den man die Befriedigung des eigenen Geltungstriebes und die Behebung der Angst vor der Krankheit überträgt, größer als hier. Goethe schreibt über diese Art Menschen 1791 an Fritz Jacobi bei Veröffentlichung der Akten des Inquisitionsprozesses gegen Cagliostro: „Es ist erbärmlich anzusehen, wie die Menschen nach Wundern schnappen, um nur in ihrem Unsinn und Albernheit beharren zu dürfen und um sich gegen die Obermacht des Menschenverstandes und der Vernunft wehren zu können."

In Zeiten unverschuldeten Leidens, von Krankheiten und Seuchen als Kriegs- und Nachkriegsplagen, die Labilität im Denken und Fühlen erzeugen, schlug die große Stunde des Scharlatans. Die Todesangst der Zeit verlangte nach einem schlechthin gültigen Elixier für alle leiblichen und seelischen Leiden. Denn an den

Mann mit dem großen Maul und der Medizin für alle Gebrechen drängen sich alle, die keinen Trost und Halt in sich selbst haben. Er hebt in seinen Reden die Gesetze der drückenden Wirklichkeit auf, lockert die Lasten und führt in ein Reich, in dem die Glückseligkeit herrscht. Wie der einzelne Mensch, „so wird auch die Menschheit in Krankheits- und Schwächeperioden ihrer Geschichte immer wieder zum Opfer von Scharlatanen, die sich als Ärzte für die Leiden ihrer Zeit anbieten". Sie wandten sich an die Masse — und nicht wie die wahren Helfer an das Volk. Handeln diese aus Liebe zum Volk, so die andern aus Gewinnsucht und einer eiskalten Menschenverachtung, die eine ihrer wesentlichsten Kraftquellen war.

Die Geschichte des Scharlatans zeigt, daß immer nur wenige Menschen gefeit blieben gegen das Treiben der Betrüger — eine anscheinend hoffnungslose Minderheit, die sich höchstens mit Humor als ihrer einzigen Waffe in das der Menschennatur wegen Unabänderliche schicken konnte.

Und doch brachten nur diese Wenigen, die Isolierten, den Scharlatan zu Fall und an den Galgen wie den Betrüger Cajetan — freilich ohne dabei auf den Dank der Masse rechnen zu dürfen. Bei der Behandlung eines der genialsten Scharlatane, des Grafen von St. Germain, treten die verschiedenen Spielarten: die Disponierten und die Immunen, in besonderer Klarheit hervor. Zu den ersteren gehörte der bevollmächtigte Minister in den österreichischen Niederlanden, Graf Karl Cobenzl, zu den andern der kluge Staatskanzler Fürst Kaunitz und seine Kaiserin Maria Theresia. Die Immunen wirkten nicht, indem sie als „eifrige Entlarver" die Betrogenen zu Nachdenklichkeit und zum Innehalten brachten, sondern indem sie ihr Sein, ihr Leben und ihr Handeln einsetzten in die Welt der Lüge und des Scheins, des Betrugs und der Umwerte als Wahrzeichen einer andern Welt, in der der Scharlatan in jederlei Gestalt nichts als eben ein Scharlatan bleibt, in der die Werte herrschen und über dem ewig unangetastet und unverlierbar thront — die Wahrheit.

Wer aber im Zeitlichen der Masse besser dient: der Scharlatan oder der Immune, der, der ihr das gibt, was sie haben will, oder der, welcher der Idee des Menschentums dient — das ist nicht so ganz einfach zu entscheiden. Und so sollte der Kenner menschlicher Herzen und ihrer Bedürfnisse den Scharlatan als ein unentbehrliches Stück im Haushalt der Natur, in dem sich alles so oder so, über lang oder kurz ausgleicht, nicht mit moralischer Entrüstung in Bausch und Bogen verdammen.

HANNAH GERLACH

FORMSACHE

Zur Entwicklung und Bedeutung des Reims in der Lyrik Paul Celans

»Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, | den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?« So lauten die beiden letzten Verse von Paul Celans vermutlich 1944[1] entstandenem Gedicht *Nähe der Gräber*.[2] In Reimform wird nach der Möglichkeit der Reimverwendung gefragt. Es spricht – ein Lyrisches Ich, welches selbstverständlich nicht den Autor verkörpert. Oder etwa doch?

In verschiedensten Interpretationen der *Nähe der Gräber* werden beide Instanzen gleichgesetzt.[3] Ein Grund dafür liegt in Celans Gedichten selbst; tatsächlich verringert sich vom Frühwerk zu späteren Texten hin die Anzahl verwendeter Reime.[4] Zudem wurde die Mutter des Dichters im Zuge des deutschen Nationalsozialismus in einem rumänischen Lager ermordet[5] und gerade sie hatte, Biografien Paul Celans zufolge, ihrem Sohn die deutsche Lyrik näher gebracht.[6] Erklärungen für die Reduktion gereimter Gedichte in der *Nähe der Gräber* und im Lebenslauf Celans zu suchen, wie es in der Forschungsliteratur immer wieder geschieht, ist insofern verständlich – aber nicht unbedingt sinnvoll. Im Gegenteil zeigen sich gerade am Beispiel der *Nähe der Gräber* auch mögliche Schwierigkeiten einer biografischen Lesart von Gedichten. Sie führt in diesem Fall zu der verbreiteten Annahme einer generellen Problematisierung des Reims

[1] Vgl. Paul Celan, Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2/3,2, Hrsg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 2003, S. 94 ff. Im Folgenden abgekürzt mit »HKA« und Seitenangabe.

[2] HKA. Bd. 2/3,1, S. 20.

[3] Vgl. Ausführung nächstes Kapitel.

[4] Vgl. Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008, S. 54-62; S. 58.

[5] Vgl. Peter Goßens, Leben und Werk – eine kurze Chronik, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 7-15; S. 10.

[6] Vgl. John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie, München 2000, S. 28; Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt a. M. 1983, S. 40.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-012 | CC BY-NC-ND 4.0

durch Celan. Eine solche jedoch lässt sich anhand der Texte selbst nicht belegen, wie in der vorliegenden Analyse der Lyrik Paul Celans gezeigt werden soll.

Den Schwerpunkt bilden dabei formale Untersuchungen der Texte, welche ergänzt werden durch inhaltliche Interpretationen. Auf biografische Hinweise wurde verzichtet. Ziel der Analyse ist nicht eine anschließende alternative ›Gesamtanleitung‹ zur Deutung von Reimen bei Celan; dass es sie geben kann, muss ohnehin bezweifelt werden. Doch sollen Zusammenhänge aufgezeigt werden, die bei der Interpretation seiner Gedichte unter Umständen Bedeutungsspielräume öffnen.

Bei der Formanalyse der Texte musste eine Auswahl getroffen werden: Das Ausbleiben von Reimen wird im Allgemeinen als eine Entwicklung beschrieben, welche sich hauptsächlich vom ersten veröffentlichten Buch Celans, Der *Sand aus den Urnen*, hin zum zweiten, *Mohn und Gedächtnis*, vollzieht.[7] Aus diesem Grund wurden hinsichtlich formaler Merkmale nur die Gedichte bis einschließlich *Mohn und Gedächtnis* untersucht.

DAS ›VERSCHWINDEN‹ DES REIMS – BISHERIGE DEUTUNGEN

Es existieren verschiedene Erklärungsversuche zum ›Verschwinden‹ des Reims aus der Lyrik Celans, welche sich jedoch in ihren Kernaussagen relativ ähnlich sind. Meist wird eine Verbindung zum bereits erwähnten Gedicht *Nähe der Gräber* gezogen, die im Großen und Ganzen der Aussage Barbara Wiedemann-Wolfs entspricht, wenn sie schreibt: »Die Trauer um die von Sprechern der geliebten Muttersprache Getötete läßt ihn nicht mehr zu, ›den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim‹«.[8] So findet sich etwa im *Celan-Handbuch* unter der formalen Beschreibung des Bandes *Mohn und Gedächtnis* die Feststellung, dieser enthalte kaum noch Reime, schließlich habe der Dichter bereits »in *Nähe der Gräber* die ermordete Mutter […] gefragt, ob sie den ›[…] Reim‹ dulde«[9]. Sehr ähnliche Deutungen bieten beispielsweise Wolfgang Emmerich[10], John Felstiner[11]

[7] Vgl. bspw. Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk, Tübingen 1985, S. 155 f.; Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

[8] Ebd., S. 172.

[9] Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58. Hervorhebung im Original.

[10] Vgl. Wolfgang Emmerich, Paul Celan, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 48.

[11] Vgl. John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie (s. Anm. 6), S. 49 f., S. 79 f., S. 271.

oder Iulia-Karin Patrut.[12] Immer wieder wird also die Reduktion von Reimen in den Texten Celans mit der vermeintlich schmerzhaften Bedeutung dieser Formelemente für den Dichter erklärt und daher als dessen Konsequenz aus der Ermordung der Mutter und den Erfahrungen mit dem deutschen Nationalsozialismus generell gesehen.

Entsprechende Formuntersuchungen der Texte Celans hat meines Wissens ausschließlich Wiedemann-Wolf durchgeführt. Sie findet in den frühen Gedichten eine Entwicklungslinie vom jambischen, kreuzgereimten Vierzeiler über den kreuzgereimten Vierzeiler mit daktylischen Langzeilen hin zur »Überwindung des Reims«[13] in der daktylischen Langzeile.[14] Zwar erwähnt sie eine bei diesem Prozess wachsende Eigenständigkeit des Dichters,[15] sieht selbige jedoch stets darauf ausgerichtet, in angemessener Weise »der Katastrophe [des Holocaust] zu begegnen«.[16]

Die gängige Vorstellung eines durch Celan pauschal »problematisiert[en]«[17] Reims hat deutliche Auswirkungen auf Interpretationen vor allem mutmaßlich nach *Nähe der Gräber* entstandener Gedichte: Gereimte Verse werden häufig schon im Vorhinein als »Anspielungen auf die literarische Tradition«[18] oder »verfremdendes, Irritation auslösendes Formzitat«[19] abgetan, ganze Texte erst unter dem Gesichtspunkt darin vermeintlich enthaltener Formkritik untersucht.[20] Damit werden zwangs-

[12] Vgl. Iulia-Karin Patrut, Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller, Köln 2006, S. 37 f.

[13] Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan, S. 172.

[14] Vgl. ebd., S. 170 ff.

[15] Vgl. ebd., S. 173.

[16] Ebd., S. 272.

[17] Ebd., S. 172.

[18] Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

[19] Wolfgang Emmerich, Paul Celan, S. 48.

[20] Als ein Beispiel lässt sich etwa Peter Goßens Deutung des Gedichts »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz« anführen. In den Semikola zum Ende jedes zweiten Verses zeigt sich für ihn eine Dekonstruktion der Reime und des »metrische[n] Fluss[es]« des Gedichts. Vgl. Peter Goßens, Das Frühwerk (1938-1950), in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 39-54; S. 45. – Dass das letzte Verspaar hingegen »im Offenen« ende – tatsächlich schließt es mit einem Punkt – interpretiert Goßens in Anlehnung an den im letzten Vers erwähnten »seidenen Faden« als Verbindung von »Erinnerung an das Vergangene« und »Zukunft« vor allem der Lyrik Celans (vgl. ebd.). Die Deutung beruht offensichtlich auf einem Lesefehler: Goßens zitiert den letzten Vers tatsächlich ohne Punkt am Ende. Gegen seine Interpretation spricht zudem, dass Trennungen einzelner Verse nicht nur durch Semikola, sondern oft sogar eben durch Punkte in Celans Frühwerk keinerlei Ausnahme darstellen – liest man etwa die bereits im Notizbuch von 1943 enthaltenen »Blumen«-Gedichte (HKA Bd. 1,1, S. 95 ff.). Goßens Deutung gegenüberstellen ließe sich die Interpretation von Vivian Liska. Wie er begreift sie *Nähe der Gräber* als ein poetologisch zentrales Gedicht Celans, hebt jedoch gerade »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz« als einen der »hoffnungsvollsten« Texte Celans hervor und

läufig die Interpretationsmöglichkeiten vieler Gedichte erheblich eingeschränkt. Überprüft wurden diese Vermutungen bislang jedoch kaum; selbst die relativ umfassenden Analysen Wiedemann-Wolfs enthalten keine vergleichende Untersuchung der *Verwendung* von Reimen in Celans Texten nach *Nähe der Gräber*, sondern beziehen sich fast ausschließlich auf deren *Fehlen*.

TEXTANALYSE: VERÄNDERUNGEN IN DER LYRIK CELANS

Paul Celans erstes veröffentlichtes Buch, *Der Sand aus den Urnen*, erschien 1948 in Wien.[21] Es sind jedoch bereits viel frühere Gedichte erhalten, größtenteils in von Celan[22] selbst oder Freunden erstellten Sammlungen. Aus der Bukowiner Jugendzeit des Dichters stammen ein Notizbuch, ein Typoskript und ein Manuskript; ersteres wurde 1943, Typoskript und Manuskript vermutlich nacheinander 1944 zusammengestellt.[23] Des Weiteren existiert eine Sammlung *Der Sand aus den Urnen [/] Bukarest, 1946*, welche sich als eine Art Vorstufe zu Paul Celans ›Erstling‹ begreifen lässt. Sie ist allerdings in zwei verschiedenen Fassungen sowie in Form von Inhaltsverzeichnissen einer mutmaßlichen dritten und vierten Version erhalten.[24] An seiner Erstveröffentlichung von 1948 nahm Celan wiederum noch einige Korrekturen und Ergänzungen vor, die zu einer Fassung *Der Sand aus den Urnen* von 1950 führten.[25] Diese Sammlung nun wurde zwar nicht selbst veröffentlicht, war jedoch in großen Teilen Grundlage für den Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*,[26] welcher 1952 erschien und damit die letzte in dieser Arbeit behandelte Textsammlung ist. In den sieben genannten Zusammenstellungen sind gleichzeitig alle bekannten deutschsprachigen und vermutlich aus der betreffenden Zeit stammenden Gedichte Celans mit Ausnahme von vierzehn Texten enthalten.[27]

schreibt, durch die Zeilen ziehe sich eine »zarte Geste der Berührung«. Vgl. Vivian Liska, Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944, Bern 1993, S. 129.

[21] Vgl. Peter Goßens, Dichtung. Das Frühwerk, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 49.

[22] Den Künstlernamen »Celan« anstelle seines Geburtsnamens »Antschel« verwendete der Dichter allerdings erst ab 1947. Vgl. Peter Goßens, Leben und Werk – eine kurze Chronik, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 10.

[23] Vgl. HKA. Bd. 1,2, S. 9.

[24] Vgl. HKA. Bd. 2/3,2, S. 9 f.

[25] Vgl. ebd., S. 12. Im Folgenden werden die drei Bände von *Der Sand aus den Urnen* als *SU 1946*, *SU 1948* und *SU 1950* mit Seitenangabe abgekürzt.

[26] Vgl. ebd. Im Folgenden *MuG* mit Seitenangabe.

[27] Diese 14 Gedichte sind »Kämmerlein Tod«, »Puppenspiel«, »Ein Rosenkelch«, »Schwermutschifflein«, »An den Wassern Babels«, »Zu dritt«, »Laesterwort«, »Bildnis eines Schat-

Nun sind die Daten der Zusammenstellung einzelner Gedichtbände relativ klar, nicht jedoch die Entstehungszeiten ihrer Texte. Nur wenige können eindeutig datiert werden; zwar finden sich zu verschiedenen Gedichten Angaben zum Entstehungsjahr, diese jedoch wurden häufig im Nachhinein hinzugefügt und sind zudem teilweise widersprüchlich.[28] Einzelne Texte in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, bleibt damit von vornherein ausgeschlossen.

Es gibt jedoch verschiedene Hinweise darauf, dass zumindest eine ungefähre Dreiteilung des Werks bis *MuG* vorgenommen werden kann: Am Ende der Sammlungen *SU 1946*, *SU 1950* und *MuG* findet sich jeweils ein zusammenhängender Zyklus von an diesen Stellen erstmals belegten Gedichten.[29] Die Jahresangaben, welche zu diesen Texten existieren, sind innerhalb der drei Blöcke größtenteils ähnlich.[30] Auch wurden die in den Endzyklen von *SU 1946* und *SU 1950* enthaltenen Gedichte fast alle in weitere Sammlungen übernommen, bei *SU 1946* im Gegensatz zum größten Teil der anderen im Band enthaltenen Texte.[31] Es deutet also einiges darauf hin, dass Celan neue Gedichte zu großen Teilen jeweils am Ende seiner Zusammenstellungen platzierte.

Von diesen Überlegungen ausgehend wurden für die vorliegende Analyse drei Textgruppen gebildet: Alle Gedichte bis zum letzten Zyklus der Sammlungen von *SU 1946* (diesen ausgenommen),[32] alle neu belegten

tens«, »Am schwarzen Rand deiner Sehnsucht«, »Auf allen Wegen«, »Aus scharfen Kräutern totem Geist«, »Großer Gefangner im Abend«, »Koenigsschwarz« und »Trinklied«. Die ersten sechs finden sich in der HKA in der Gruppe »Übrige Gedichte« (Bd. 1,1, S. 162 ff.), die anderen in den »Nachgelassenen Gedichten« (Bd. 11, S. 125 ff.).

[28] Vgl. HKA. Bd. 1,2, S. 9.

[29] Bei *SU 1946* ist es der Zyklus »Der Sand aus den Urnen«, bei *SU 1950* »Gegenlicht«, in *MuG* »Halme der Nacht«. Lediglich das erste in »Gegenlicht« enthaltene Gedicht wird bereits an früherer Stelle aufgeführt (vgl. die Sammel- und Bestandsübersichten der HKA. Bd. 2/3,2, S. 29 ff.).

[30] Die Angaben zur Entstehungszeit, welche sich für die einzelnen Gedichte der Zyklen teilweise in verschiedenen Dokumenten gefunden haben, verweisen bei »Der Sand aus den Urnen« größtenteils auf 1945-47, bei »Gegenlicht« auf 1948-50 und bei »Halme der Nacht« auf 1951. Die Problematik dieser Angaben wurde bereits angesprochen, ihre Einheitlichkeit aber kann als ein Hinweis dafür gewertet werden, dass die Gedichte der Zyklen zumindest etwa zur gleichen Zeit entstanden (vgl. die Apparate zu den Gedichten in der HKA. Bd. 2/3,2, S. 65 ff.).

[31] Vgl. die umfassende »Bestandsübersicht Bukarester Verzeichnis«. HKA, Bd. 1,2, S. 67 ff.

[32] In den zwei vorhandenen Exemplaren von »Der Sand aus den Urnen« sind insgesamt 13 weitere Texte *vor* dem Endzyklus ›neu‹ eingefügt worden (vgl. Sammelübersichten, HKA. Bd. 2/3,2, S. 29 ff.). Sie wurden jedoch mit in die erste Gruppe der vermutlich frühesten Texte sortiert, aus folgenden Gründen: In »SU 1946« wurden sie einzeln zwischen eindeutig älteren Texten platziert, größtenteils *nicht* mit in weitere Bände übernommen, und die Entste-

Texte von diesem Zyklus bis zum letzten Zyklus von *SU 1950* (diesen ausgenommen) und drittens die erstmals im Endzyklus von *SU 1950* und in *MuG* belegten Gedichte.[33] Dies ergab Sammlungen von 128, 32 und 36 Texten.

Die bereits erwähnten einzeln belegten 14 Gedichte, welche vermutlich aus dem betreffenden Zeitraum bis *MuG* stammen, jedoch nicht in Textsammlungen enthalten sind, gingen nicht mit in die Analyse ein, da sie nicht eindeutig einer der drei Gruppen zugeordnet werden konnten.[34]

Was bei einer Untersuchung der Reimverwendung Celans schnell auffällt, sind seine frühen reimlosen Gedichte: In Gruppe 1, also bis zum ersten Teil von *SU 1946*, finden sich immerhin 18 ungereimte Texte. Zusätzlich zu den völlig ungereimten existieren aus dieser Zeit bereits neun Gedichte mit nur einem einzelnen Reimpaar, also dem Beispiel der später so berühmt gewordenen *Todesfuge* entsprechend.[35] In den folgenden 32 Texten bis *SU 1950* hat sich das Verhältnis ungereimter und gereimter Gedichte mit 26 zu drei deutlich verschoben. Einzeln gereimt sind in diesem Zeitabschnitt weitere drei Texte. Und auch die 36 neu hinzugekommenen Gedichte bis *MuG* sind fast ausschließlich nicht (29 Texte) oder nur in einzelnen Versen (drei Texte) gereimt.

Es scheint damit zunächst eine Veränderung im Sinne der erwähnten Hypothesen einer ›Abwendung‹ Celans vom Reim stattzufinden. Jedoch sind die Ursprünge dieser Entwicklung bereits in sehr frühen Texten des Dichters vorhanden, und zwar sicher vor dem Entstehen von *Nähe der Gräber*. Zwei reimlose Gedichte, *Die Wiese im Wald*[36] und *Herbst (Der Abend)*,[37] finden sich sogar schon im Notizbuch von 1943.[38] *Nähe der Gräber* markiert, was die Nutzung von Reimen angeht, also eindeutig

hungsangaben datieren sie meist auf 1943 oder 44, also nicht, wie die Gedichte des Endzyklus, auf zwei Jahre später (vgl. die Apparate zu den Gedichten in der HKA. Bd. 2/3,2, S. 65 ff.).

[33] Zwischen den letzten beiden Sammlungen wäre, den obigen Angaben zufolge, eine weitere Teilung möglich gewesen, die aber zu sehr kleinen Gruppen geführt hätte und deshalb nicht vorgenommen wurde.

[34] Zu diesen Gedichten kann allerdings gesagt werden, dass sie keine in besonderer Weise auffälligen Formmerkmale enthalten. Die ersten sechs Texte – in der HKA als »Übrige Gedichte« gekennzeichnet – ähneln in Form und Aufbau den Texten der Gruppe 1, was in etwa ihren Datierungen entspricht, die übrigen acht Texte variieren in Form und Aufbau etwa wie die der Gruppen 2 und 3.

[35] Gemeint ist das einzelne Reimpaar in den Versen »der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau | er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau« der »Todesfuge« (HKA. Bd. 2/3,1, S. 65 f.).

[36] HKA. Bd. 1,1, S. 131.

[37] Ebd., S. 158.

[38] Vgl. die »Bestandsübersicht Notizbuch 1943«, HKA. Bd. 1,2, S. 61.

keinen ›Wendepunkt‹ in der Lyrik Paul Celans. Allenfalls könnte der Text die neue Begründung für ungereimtes Dichten darstellen.[39] Dies ist jedoch lediglich eine Vermutung, welche an den Gedichten selbst überprüft werden muss.

Nun wurden bezüglich Celans Verwendung von Reimen bisher nur die Wechsel zwischen ungereimten und gereimten Gedichten berücksichtigt. Aufschlussreich sind jedoch auch die Entwicklungen innerhalb der Reimformen selbst, da sich hier deutliche Unterschiede der drei Textgruppen zeigen. Im ersten Block bis 1946 existieren verschiedenste Typen: Paarreime, Kreuzreime, umschließende Reime, teilweise recht kunstvolle Mischformen[40] und sogar gänzlich in Sonettform aufgebaute Gedichte. Am häufigsten ist allerdings bereits hier der Kreuzreim, der sich in knapp der Hälfte der Texte findet. In den Gedichten bis 1950 tauchen lediglich zwei Kreuzreime und eine Mischform auf, womit sich das Spektrum verwendeter Reimformen auf zwei verschiedene Arten reduziert hat. Und auch in der dritten Gruppe sind, wie bereits erwähnt, nur noch vier Texte gereimt, einer davon in Paar-, drei in Kreuzreimen. Insgesamt scheint Celans Austesten formaler Möglichkeiten damit geringer geworden zu sein. Insbesondere der Wegfall von Sonetten und übermäßig komplizierten Mischformen legt eine Loslösung des Dichters von formalen Gerüsten nahe.

Eine möglicherweise vorhandene Problematisierung von Reimen durch Celan würde sich allerdings wohl vorrangig in deren inhaltlicher und kontextueller Verwendung zeigen. Letztere kann unter anderem an den durchgängig gereimten Gedichten nach *Nähe der Gräber* untersucht werden. Woran aber ließe sich eine negative oder problematisierende Verwendungsweise von Reimen festmachen? Joachim Seng etwa konstatiert im *Celan-Handbuch*, die Reime der noch in *MuG* enthaltenen Gedichte nach *Ein Lied in der Wüste* und *Nachts ist dein Leib*[41] seien ausnahmslos »Anspielungen auf die literarische Tradition«[42] und bildeten deshalb den Übergang von einer Infragestellung des Reims in *Nähe der Gräber* zum

[39] Dies ist in etwa die These Wiedemann-Wolfs, welche erst in den Bukarester Gedichten Celans durchdachte, »demonstrative[…] Reimlosigkeit« sieht (vgl. Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan, S. 265), in den früheren Gedichten hingegen nur mehr oder weniger gelungenes »Bemühen um eine Aneignung poetischen Rüstzeugs« (ebd., S. 157).

[40] Etwa im Gedicht »Drüben« mit dem Reimschema a | b | c | b | c | a || d | e | f | e | f | d || a | b | c | b | c || a || (vgl. HKA. Bd. 1,1, S. 85).

[41] Weshalb Seng die beiden Texte von dieser Bewertung ausnimmt, erläutert er an dieser Stelle nicht genauer.

[42] Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

»tödlichen Reim«[43] der *Todesfuge*. Auch wenn man mit Seng davon ausgeht, dass tatsächlich alle Reimstrukturen in *MuG* mit Ausnahme der beiden genannten Fälle als Verweise auf die literarische Tradition begriffen werden müssen, stellt sich die Frage, ob solche Anspielungen tatsächlich schon mit einer Abwertung des Reims verbunden sind beziehungsweise den Weg zum »tödlichen Reim« weisen. Man kann es bezweifeln: Es könnten auf diese Art auch lediglich formal-inhaltliche Korrespondenzen entstehen. Ironische Anspielungen allerdings, ›übersteigerte‹ Reimformen müssten schon eher als entsprechende Problematisierungen betrachtet werden. Vorstellbar wären auch eine über das Gedicht hinweg zunehmende Auflösung von Reimen, ihre Ersetzung durch Assonanzen oder sogar explizit formulierte Formkritik. Mit Blick auf diese Aspekte wurden die in den zwei letzten Gruppen noch enthaltenen, also vermutlich nach *Nähe der Gräber* entstandenen, durchgängig gereimten Texte analysiert.[44]

Als Beispiel für die von ihm angenommenen literarischen Anspielungen nennt Seng das Gedicht *So bist du denn geworden*, dessen Form er als Bezugnahme auf das »Kirchenlied«[45] deutet. Diese Interpretation findet sich auch bei Felstiner, welcher zur Begründung auf eine besonders deutliche und dadurch »barock«[46] anmutende Regelmäßigkeit des Textes sowie dessen kurze Verse verweist[47]. Strukturell ungewohnt regelmäßig ist der Text gerade vor dem Hintergrund anderer Gedichte Celans tatsächlich, schon die erste Strophe veranschaulicht dies:

> So bist du denn geworden
> wie ich dich nie gekannt:
> dein Herz schlägt allerorten
> in einem Brunnenland,
> […].[48]

Wie in dieser ersten Strophe enthalten alle Verse des Gedichts jeweils drei Hebungen, ein absolut gleichmäßiger Wechsel von sieben zu sechs beziehungsweise sechs zu sieben Silben ist nach jedem Vers festzustellen. Dieser starre Rhythmus in Kombination mit den von Felstiner hervor-

[43] Theo Buck, Paul Celans Todesfuge mit einem Kommentar, Aachen 2002, 2., erw. Aufl., S. 40. Zit. nach Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

[44] Es sind die Gedichte »Die Schwelle des Traumes«, »Ein Lied in der Wüste« und »Nachts« in der zweiten Gruppe, »Wie sich die Zeit«, »So schlafe«, »So bist du denn geworden« und »Sie kämmt ihr Haar« in der dritten Gruppe.

[45] Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

[46] John Felstiner, Paul Celan (s. Anm. 6), S. 95.

[47] Vgl. ebd.

[48] HKA, Bd. 2/3,1, S. 119.

gehobenen kurzen Zeilen wirkt tatsächlich in gewisser Weise übertrieben. Begreift man das Gedicht als Ansprache einer oder eines Toten,[49] klingt zudem die Aussage »So bist du denn geworden | wie ich dich nie gekannt« plötzlich sarkastisch, lassen sich Text und Rhythmus gemeinsam als *Parodie* auf ein Kirchenlied lesen. Die Reime des Textes allerdings sind nicht, wie Felstiner betont, »streng«,[50] sondern in zwei Fällen, was die Wortpaare »geworden« und »allerorten« zu Beginn, »Brunnen« und »ersonnen«, gegen Ende des Gedichts angeht, sogar unrein. Damit stellt sich die Frage, inwieweit die implizite Formkritik, als die der monotone Rhythmus sich lesen lässt, tatsächlich auch auf den Reim bezogen werden kann, inwieweit der nicht einmal durchgängige Reim tatsächlich noch als Anspielung zu verstehen ist. Doch auch bei einer solchen Lesart des Gedichts als *generelle* ironisierende Nachahmung regelmäßiger Formen muss der Text als Ausnahme in den sieben durchgängig gereimten Gedichten der zweiten und dritten Gruppe gesehen werden. In keinem der anderen Texte finden sich derartig starre und gleichförmige Strukturen; in der Regel sind leichte Variationen in der Silbenanzahl der Verse und der Zahl ihrer Hebungen, oder aber längere Verse festzustellen, in den meisten Fällen beides.

Das gilt auch für *Ein Lied in der Wüste*, dessen zweite Strophe jedoch Voswinckel zu der Feststellung brachte, hier werde der »unschuldige[…] Volksliedton der Romantik« aufgegriffen und »vollends demoliert«.[51] Die Strophe lautet:

> Denn tot sind die Engel und blind ward der Herr in der Gegend von Akra,
> und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen.
> Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von Akra:
> so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.[52]

Bei genauerer Betrachtung des Textes muss Voswinckels Aussage präzisiert werden: Demoliert wird hier zunächst einmal eine Idylle. Der Mond, das »Blümlein der Gegend von Akra«, ist »zuschanden gehaun«, die an seiner Stelle blühenden »Hände mit rostigen Ringen« verdeutlichen, dass friedvolle, beschauliche Naturbilder hier endgültig zerschlagen worden sind. Prinzipiell ließe sich das »Blümlein« auch als Anspielung auf Novalis' »Blaue Blume« und Symbol einer verklärenden Naturdichtung der

[49] Verse wie »dein Herz schlägt allerorten« oder »Du steigst in alle Brunnen | du schwebst durch jeden Schein« legen diese Deutung nahe.

[50] John Felstiner, Paul Celan (s. Anm. 6), S. 95.

[51] Klaus Voswinckel, Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung, Heidelberg 1974, S. 96.

[52] HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 71.

Romantik verstehen, doch auch dies wäre primär eine Kritik an bestimmten Themen, nicht Formen von Dichtung.[53] Entsprechend bleibt, im Gegensatz zum »Mond«, der Reim bis zum Ende des Gedichts erhalten.

Es können an dieser Stelle nicht alle erwähnten Gedichte der zweiten und dritten Gruppe erläutert werden, doch sei noch auf einen weiteren Text eingegangen, welcher die Varianz auch dieser späteren gereimten Gedichte veranschaulicht und gleichzeitig die längst nicht durchgängige Sprach- oder Formkritik[54] dieser Texte etwas deutlicher macht. Es geht um das Gedicht *So schlafe*. Es beginnt:

> So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben.
> Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.
> Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmlein treiben –
> Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.[55]

und enthält damit unmittelbare Bezüge zum ebenfalls in *MuG* aufgenommenen, jedoch ungereimten Gedicht *Aus Herzen und Hirnen*:

> Aus Herzen und Hirnen
> sprießen die Halme der Nacht,
> und ein Wort, von Sensen gesprochen,
> neigt sie ins Leben.
>
> Stumm wie sie
> wehn wir der Welt entgegen:
> unsere Blicke,
> getauscht, um getröstet zu sein,
> [...][56]

lauten die ersten Verse. Ähnlichkeiten sind schon thematisch vorhanden; in beiden Fällen ist der Tod unmittelbar präsent, einmal als »Schnitterin«, das andere Mal als »Sense«. Versteht man den »Regen«, auch mit Blick auf verschiedenste weitere Texte Celans[57], als Tränen, so sind in beiden Fällen Sprecher und angesprochene Person offenbar von Trauer bedrückt, spenden sich allerdings auch Trost: Dass die »Hälmlein« oder »Halme«, welche sich ins Leben neigen und gleichsam in ihrem Wachstum unter anderem

[53] Auf das Motiv der »Blauen Blume« wird an späterer Stelle etwas ausführlicher eingegangen, vgl. drittes Kapitel.

[54] Wobei hier ein deutlicher Unterschied zu sehen ist, vgl. ebenfalls drittes Kapitel.

[55] HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 118.

[56] HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 130.

[57] Vgl. etwa »Träne« oder »Weit, wo die Zeit noch im Eschenzweig weilt«, zum Motiv des mit Tränen gefüllten Krugs beispielsweise »Ferne«.

auch Leben darstellen, in beiden Fällen aus »Herzen« sprießen und in der »Nacht« wachsen, zeigt sie als Motive der Liebe oder eher Sexualität, Erotik, welche dem Tod gegenübergestellt werden.[58] Sowohl im ersten wie im zweiten Text werden, einmal mithilfe des Reims, einmal durch andere formale Mittel wie etwa Parallelismen, zusätzliche Bezüge einzelner Worte oder Themen geschaffen.[59] Ironie oder Kritik an solchen Formelementen spielen in den beiden Texte jedoch genauso wenig eine Rolle wie »Anspielungen auf die literarische Tradition« generell.

Das heißt, mit *So bist du denn geworden* existiert ein vermutlich nach *Nähe der Gräber* entstandenes Gedicht Celans, welches sich unter anderem als Parodie fester, zu regelmäßiger Formen verstehen lässt, wenn auch die Unterschiede zwischen Rhythmus und Reim hier genauer beachtet werden sollten. In *Ein Lied in der Wüste* muss diese vermeintliche Formkritik bereits bezweifelt werden, im letzten Beispiel schließlich, *So schlafe*, fehlen für sie jegliche Anhaltspunkte und es werden Themen aufgegriffen, die auch in späteren, ungereimten Gedichten eine Rolle spielen.

Es ist, das muss hinzugefügt werden, allerdings nicht ganz unproblematisch, durchgängig gereimte Gedichte auf eine potentiell negative Bedeutung der Reime hin zu untersuchen. Da Reime eben die Grundstruktur dieser Texte bilden, können sie nicht isoliert in ihrer Position und Verwendungsweise betrachtet werden. Wie ›ironisch‹ ein Text und wie problembehaftet seine Formen wirken, ist nicht immer völlig eindeutig festzulegen und sicherlich auch ein Stück weit abhängig von den Verknüpfungen, die Leserinnen und Leser jeweils herstellen.[60] Etwas leichter fällt die Einordnung einzelner Reimpaare. Wie erwähnt, bleiben sie in Celans Lyrik im Gegensatz zu durchgängig gereimten Gedichten über die Zeit hinweg erhalten. Auch für solche Einzelverbindungen ließe sich, sollte der Reim ab einem gewissen Zeitpunkt eine generell negative Bedeutung be-

[58] Vgl. dazu Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 59. – Er sieht das »Nebeneinander von Tod und Eros« als »wesentliches Merkmal der Gedichte von *Mohn und Gedächtnis*«.

[59] Beispielsweise werden im ersten Gedicht durch Reime die Verse »Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.« und »Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.«, verbunden, womit die Feststellung, dass kein Regen, oder, wenn man so will, auch keine Tränen mehr da seien, fast die Funktion einer Begründung für die anschließende ›Abweisung‹ der Schnitterin bekommt. In »Aus Herzen und Hirnen« »sprießen die *Halme der Nacht*« letztlich – vom Wort »geneigt« – »ins *Leben*«, parallel dazu lautet Vers sechs »wehn *wir* der *Welt* entgegen«, auch hier erscheint die zweite, nachfolgende Aussage durch die erste bedingt – durch das Wachstum der Halme, Liebe oder Sexualität, treten Sprecher(in) und Angesprochene(r) auch wieder stärker vom Tod in die Nähe der Welt.

[60] Anschaulich machen das etwa die in Anmerkung 20 beschriebenen unterschiedlichen Deutungen des Gedichts »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz«.

kommen haben, eine entsprechende Verwendungsweise erwarten. Es wäre beispielsweise möglich, dass sie nur noch in stark negativen Kontexten aufträten, etwa im Zusammenhang mit Tod oder Zerstörung, in irgendeiner Weise bagatellisiert würden oder Ähnliches. Da einzelne Reime deutlich seltener zu finden sind als durchgängige Reimschemata, konnten auch die Gedichte der ersten Gruppe auf solche Verbindungen hin untersucht und so ein zusätzlicher Vergleich der Textgruppen ermöglicht werden.

In der ersten Gruppe finden sich neun einzeln gereimte Texte,[61] in der zweiten und dritten jeweils drei.[62] Dabei ist es natürlich möglich, dass einzelne dieser ›Reime‹ mehr oder weniger zufällig aus der Abfolge der Wörter heraus entstanden. Insbesondere bei zweien der Gedichte wäre dies durchaus vorstellbar: Das eine Mal handelt es sich um einen unreinen, das andere Mal um einen aus zwei sehr häufig auftretenden Wörtern bestehenden Reim.[63] Selbst in solchen Fällen aber entstehen Lautverbindungen der Verse, die von Celan offensichtlich akzeptiert wurden. Gleichzeitig tragen in den meisten genannten Gedichten die Reime deutlich einen Sinn – beispielsweise finden sich Paarungen wie im *Gesang der fremden Brüder*:

> Dann schaufeln wir Mond in ihr Grab.
>
> Euch schläfert Mohn *ein*?
>
> Von unserem Schlag
> sinken die Birken,
> der Nächte weißes
> *Gebein*,
> […][64]

[61] Es sind die Gedichte »Leise, Geliebte, leise«, »Gesang der fremden Brüder«, »Träne«, »Zwischenspiel«, »Lebenslied«, »Weiß sind die Tulpen«, »Legende«, »Schwarze Flocken« und die »Ballade vom Auszug der Drei«. Bei letzterem sind nur die ersten vier Verse gereimt.

[62] Es sind in der zweiten Gruppe »Halbe Nacht«, die »Todesfuge« und »Corona«, in der dritten »Nachts, wenn das Pendel«, »Der Tauben weißeste« und »Aus Herzen und Hirnen«.

[63] Es sind die Gedichte »Nachts, wenn das Pendel« und »Weiß sind die Tulpen«. Die betreffenden Verse in »Nachts, wenn das Pendel« lauten: »stößt dein Wort zu den Monden des *Herzens* | und dein gewitterhaft blaues |Aug reicht der Erde den Himmel. | | Aus fernem, aus traumge*schwärztem* | Hain weht uns an das Verhauchte« (HKA. Bd. 2/3,1, S. 117, Hervorhebungen H.G.). Sowohl die letzten betonten Vokale wie auch mehrere Konsonanten unterscheiden sich hier also. In »Weiß sind die Tulpen« lautet der ›Reim‹: »Die Nacht tauscht Wind für fächelnde Hände *ein*. | Sag: | es werden die Falter schwärmen? | Sag: | mein Mund der einzige Kelch *sein*?« (HKA. Bd. 1,1, S. 45, Hervorhebung H.G.).

[64] HKA. Bd. 1,1, S. 35, Hervorhebung H.G.

Hier sind mindestens zwei lautliche Verknüpfungen sehr offensichtlich: »Mond« und »Mohn«, »schläfert […] ein« und »Gebein«. Einerseits durch Assonanzen, andererseits eben durch den Reim, werden Verbindungen von Nacht, Mond, Schlaf, eventuell auch Schlafmohn, und Tod geschaffen.

Für insgesamt sechs der fünfzehn hier relevanten Gedichte lässt sich eine kontextuelle Verknüpfung mit dem Thema Tod feststellen, wenn diese auch oft nur sehr indirekt vorhanden ist. So heißt es im *Lebenslied*:

> So schlaf denn, schlafe: Wimpern sind kein Zeichen *mehr*.
> Es hat ein Wind dich *quer*
> gelegt über die Schluchten.
> Du bist die Brücke, doch du weißt es nicht.
>
> Die Käfer der Nacht
> kommen.[65]

Hier sind es die »Käfer der Nacht«, die Assoziationen mit Tod oder Verwesung mit sich bringen. Die *Quer*legung des Angesprochenen bietet ihnen, den Käfern, oder, wenn man so will, ihm, dem Tod, die »Brücke«. In der *Ballade vom Auszug der Drei* werden die schon alleinstehend aussagekräftigen Wörter »Hand«, »Land«, »verheert« und »Nibelungenschwert« verbunden, gefolgt von einem zusätzlichen Reimwort »Brand«: »Die rote Wolke weht um unsre *Hand*: | Wir flohen alle aus dem gleichen *Land* | Drei gleiche Feinde hatten unser Land *verheert* | Mit argem *Nibelungenschwert*.«[66] In *Halbe Nacht* folgt auf die Verse »Aus Meerschaum gesponnene Finger taucht sie ins Aug uns: | *eines* will hier noch weinen? | *Keines.* […]« fast kausal anmutend die Feststellung: »[…] du starbst nicht | den malvenfarbenen Tod.«[67] Damit wird die Tatsache, dass offenbar niemand weint, mit dem Tod in Verbindung gebracht und dieser sogar wörtlich genannt. Letzteres ist auch in der *Todesfuge* der Fall, in welcher es heißt, »der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist *blau* | er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich *genau*«[68]. Zuletzt kann man noch den Reim in *Schwarze Flocken* als mit Zerstörung und Tod verbunden betrachten, wenn auch hier wieder das »Gebein« sein Bestandteil ist: »Kind,

[65] HKA. Bd. 1,1, S. 43, Hervorhebung H.G.

[66] HKA. Bd. 1,1, S. 147, Hervorhebungen H.G. Zugegebenermaßen sind auch das Reimpaar »verheert« und »Schwert« sowie das im Folgenden erwähnte Paar »spiel« und »wühl« im »Zwischenspiel« im strengen Sinne unrein, da jeweils leichte Unterschiede in der Aussprache der betonten Vokale existieren. Dies ändert jedoch nichts an den eindeutigen lautlichen Verknüpfungen der genannten Verse.

[67] HKA. Bd. 2/3,1, S. 38, Hervorhebungen H.G.

[68] HKA. Bd. 2/3,1, S. 101, Hervorhebungen H.G.

ach ein Tuch, | mich zu hüllen *darein*, wenn es blinket von Helmen, | wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das *Gebein*«.[69]

Wie aber verhält es sich mit den anderen Gedichten? Hier wechselt die Funktion der einzelnen Reimpaarverbindungen. In *Leise, Geliebte, leise* könnte die Paarung beispielsweise als lautliche Darstellung des beschriebenen Echos verstanden werden, wenn es heißt:

Schwermut schlurft über *Kies;*
in den Wolken
klettert ein taumelndes Echo,
das ein Regen verschlug,
tröstete und los*ließ*.[70]

Im *Zwischenspiel* bekommt der Reim einen teils aggressiven, teils erotischen Anklang, wenn er die Worte »spiel« und »wühl« verbindet:

Spring ins Dunkel: Seide fängt dich auf:
schwarze Schwester, *spiel* darin

Den splitternden Spiegel der Welt
hüllt die Nacht in flammenden Samt:
wilde Schwester, *wühl* darin![71]

Und in *Corona* lässt sich der Reim als verbindendes wie kontrastierendes Element lesen, wenn er das lyrische Ich und seine Geliebte einer nur mit dem Wort »sie« bezeichneten, fremden Umwelt gegenüberstellt: »Wir *stehen* umschlungen im Fenster, sie *sehen* uns zu von der Straße«.[72] Obwohl, vielleicht auch gerade weil es für seine Umgebung vollkommen sichtbar ist, bleibt das »umschlungen[e]« Liebespaar im Fenster stehen, unbeeindruckt von fremden Blicken – so kann man den Vers und den darin enthaltenen Reim interpretieren. Letzterer ist weder mit Zerstörung verbunden, noch in anderer Form eindeutig negativ besetzt, im Gegenteil verdeutlicht er unter anderem Zusammengehörigkeit.

Nun sind die hier vorgenommenen Interpretationen, was die einzelnen Gedichte betrifft, völlig unzureichend. Hinsichtlich der kontextuellen Verwendung von Reimen lassen sich dennoch einige Dinge feststellen: Einzelne Reime können offensichtlich verstärkt, jedoch längst nicht ausschließlich mit dem Tod in Verbindung gebracht werden. Wo es der Fall

[69] HKA. Bd. 2/3,1, S. 25, Hervorhebungen H.G.
[70] HKA. Bd. 1,1, S. 32, Hervorhebungen H.G.
[71] HKA. Bd. 1,1, S. 40, Hervorhebungen H.G.
[72] HKA. Bd. 2/3,1, S. 60, Hervorhebungen H.G.

ist, bleibt durch detailliertere Textanalysen zu untersuchen, inwieweit tatsächlich die Reimwörter selbst eine negative Bedeutung tragen und wie stark sie lediglich Bestandteil eines der düster oder melancholisch wirkenden Gedichte sind, welche im Werk Celans häufig auftauchen. Zudem existiert auch ein ›neutraler‹ oder positiver Gebrauch einzelner Reimpaare. Den drei Gruppen lassen sich keine spezifischen Verwendungen gereimter Verse zuordnen, damit ist nicht einmal eine tendenziell zunehmende Problematik des Reims erkennbar. Diese Ergebnisse sind vergleichbar mit denen der Analysen durchgängig gereimter Gedichte: Zwar können hier zumindest in einem der untersuchten Texte Reime oder eher regelmäßige Formen als ironisiert und negativ verwendet betrachtet werden, jedoch lassen sich gleichermaßen gegensätzliche Beispiele finden.

Die bisherigen Ergebnisse weisen damit nicht auf einen für Celan pauschal negativ besetzten Reim hin. Eher scheint es, als habe der Dichter einige Zeit lang nach einer ihm angemessen erscheinenden Form für seine Texte gesucht. Während er in den frühesten Gedichten offensichtlich noch die verschiedensten Möglichkeiten von ›Reimgerüsten‹ austestet, löst er sich später zunehmend von ihnen und schließlich von durchgängigen Reimschemata selbst, integriert dabei möglicherweise in Einzelfällen form- oder sprachkritische Aspekte in seine Texte, ebenso aber gänzlich gegenteilige.

Gestützt werden diese Annahmen durch weitere formale Entwicklungen, welche vor allem das Versmaß, die Nutzung von Langzeilen und die Länge der Gedichte betreffen. Was ersteres angeht, findet sich in den 128 Gedichten der frühesten Gruppe 50 Mal jambisches Versmaß, 14 Mal trochäisches, immerhin 28 Mal ein nicht eindeutig zuzuordnendes, unregelmäßiges und in 36 Fällen ein weitgehend durchgängiger Daktylus. Das relativ breite Spektrum an Versmaßen erinnert an das unterschiedlicher Reimformen, welches sich bereits in den bisherigen Analysen als charakteristisch für die früheste Lyrik Celans zeigte. Hingegen sind in den 32 neu hinzugefügten Gedichten der zweiten Gruppe die Versmaße deutlich anders verteilt: Nur drei Mal tauchen Jamben und Trochäen auf, auch ist nur ein Gedicht nicht eindeutig einem Schema zuzuordnen. In 28 Texten verwendete Celan den Daktylus. Statt einer so deutlichen Dominanz eines Versmaßes zeigt sich schließlich in den letzten 36 Gedichten wieder eine etwas größere Varianz der Formen. Allerdings verteilen sich auch hier hauptsächlich Daktylen (in 18 Fällen) und Jamben (in 14 Fällen) auf die Texte.

Das Versmaß betreffend lässt sich damit insgesamt eine eindeutige Entwicklung von der ersten zur zweiten Gedichtgruppe feststellen; wieder wird eine bereits zuvor bekannte Form verstärkt verwendet. In der letzten

Gruppe ist diese Tendenz nicht verschwunden, jedoch deutlich schwächer ausgeprägt.

Als zweite Auffälligkeit wurden Veränderungen in der Nutzung von Langzeilen genannt; dies bezieht sich zunächst auf den sehr frühen Begriff der Langzeile im Althochdeutschen. Dem *Killy Literaturlexikon* zufolge ist letztere

> aus zwei Elementen, An- u. Abvers, gefügt, deren Einheit durch den gleichklingenden Anlaut mehrerer Wörter (Stäbe) in An- u. Abvers hörbar wird. Es staben gleiche Konsonanten bzw. alle Vokale miteinander. Im An- wie im Abvers gibt es je zwei Positionen, Stäbe zu setzen; sie bilden die (Haupt-)Hebungen. Die Langzeile konstitutiert sich erst dadurch, daß wenigstens eine der beiden (Haupt-)Hebungen des Anverses stabend mit einer, gewöhnlich der ersten (Haupt-) Hebung des Abverses verbunden ist […].[73]

Stäbe wurden zudem in frühen Langzeilengedichten fast ausschließlich von stark bedeutungstragenden Wörtern gebildet, hauptsächlich Nomina, etwas seltener Verben, Adjektiven oder Adverbien, kaum jedoch von Konjunktionen, Präpositionen oder weiteren Wortarten.[74] Bereits nach einer solchen relativ engen Definition lassen sich Langzeilen mehrfach im Frühwerk Celans finden, sie tauchen sogar schon in den Bukowiner Texten bis 1944 auf. So heißt es beispielsweise in der *Hieroglyphe*: »Aber die *Ä*ste, die *A*bendwind malten? | […] | Weiß war dein *W*andeln, weiß war dein *W*alten«[75], in der *Geisterstunde*: »Es *w*irbelt *w*eiter. *W*under toben *w*ach«,[76] oder in der *Ballade von der erloschenen Welt*: »[…] die *A*rme der Krieger? Das atmende *A*ntlitz?«.[77] Wie auch in diesen Beispielen werden in den meisten der relevanten Gedichte die Langzeilen durch *einzelne* Verse gebildet. Solche sind bereits in 25 Texten der ersten Gruppe enthalten, in 23 der zweiten und in neun der dritten. Zusätzlich umfasst vor

[73] Ursula Hennig, Metrik und Versgeschichte (Mittelalter), in: Killy Literaturlexikon, hrsg. von Volker Meid. Bd. 14. Gütersloh / München 1993, S. 77-91; S. 78.

[74] Vgl. ebd. oder Christian Wagenknecht, Deutsche Metrik. Eine historische Einführung, 5. Aufl., München 2007, S. 44.

[75] HKA. Bd. 1,1, S. 49, Hervorhebungen H.G. In diesem Fall (weitere Gedichte sind nicht betroffen) wurde der Buchstabe »ä« als Vokal gewertet, auch wenn es ihn in dieser Form im Althochdeutschen natürlich noch nicht gab: Sowohl die Wiederholung des »a«, teils mit, teils ohne Umlaut, wie auch der folgende, ebenfalls aufgeführte Vers »Weiß war dein Wandeln […]«, unterstreichen den Aufbau des Verses als Langzeile. ›Einfache‹ Wiederholungen von Wörtern (wie »weiß«) wurden hingegen nicht als Stabreime betrachtet.

[76] HKA. Bd. 1,1, S. 60, Hervorhebungen H.G.

[77] HKA. Bd. 1,1, S. 148 f., Hervorhebungen H.G.

allem die erste Gruppe einzelne Gedichte, in welchen Langzeilen sich durch jeweils *zwei* Verse konstituieren:

> Dann muß ich meine Fluren erst mit Tau,
> dann, über Tag, mit Tränen überfluten..
> Und seltsam werden mir die Haare grau,
> wie vor dir silbern einst die Haselruten.[78]

lautet beispielsweise eine Strophe des bereits im Notizbuch von 1943 enthaltenen Gedichts *Die Märchenfluren*.

Insgesamt steigt die Häufigkeit der Langzeile von der ersten zur zweiten Textgruppe stark an, nimmt später aber wieder ab. Die Ähnlichkeiten zur Verwendung des Daktylus sind eindeutig. Das bedeutet jedoch nicht, dass die beiden Merkmale ausschließlich zusammen auftreten – vielfach findet man sie auch einzeln, wie bereits die obigen Beispiele andeuten.

Mit Daktylen und Langzeilen verhält es sich offensichtlich ähnlich wie mit den ungereimten Gedichten: Auch wenn sie erst ab der zweiten Textgruppe in größerer Zahl vorkommen, liegen ihre ›ersten Versuche‹ doch schon in der früheren Lyrik Celans.

Dies verdeutlicht unter anderem, dass die Feststellungen Barbara Wiedemann-Wolfs bezüglich der Langzeilen und Daktylen in Celans Werk nicht schlüssig sind. Ihr zufolge sind die daktylischen Langzeilen erste Schritte einer »Überwindung«[79] des in *Nähe der Gräber* problematisierten Reims, da sie seinen »Anteil […] an der Gesamtwirkung des Gedichts«[80] reduzierten. Laut Wiedemann-Wolf beginnt diese »Überwindung« am »Ende der Bukowiner Zeit oder später«[81] mit dem Auftauchen des kreuzgereimten Vierzeilers mit daktylischen Langzeilen.[82] Von den Bukowiner Gedichten entspreche nur eines diesem »Bautyp«,[83] nämlich *Russischer Frühling*, und hier sei die Form lediglich eine »Anspielung auf das Nibelungenlied«.[84] In den nachfolgenden Texten aber führe »gerade die Kombination des regelmäßigen Daktylus mit der Langzeile«[85] zu langen, monoton wirkenden Versen und infolgedessen zu einer Abschwächung des Reims.

78 HKA. Bd. 1,1, S. 117.
79 Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 172.
80 Ebd.
81 Ebd., S. 171.
82 Vgl. ebd.
83 Ebd. Unter das »Bukowiner Werk« fallen bei Wiedemann-Wolf unter anderem das Typoskript und Manuskript von 1944 (vgl. ebd, S. 20) .
84 Ebd., S. 171.
85 Ebd.

Insbesondere im Zusammenhang mit einer solchen Hervorhebung der Wirkung daktylischer Langzeilen *an sich* bleibt fraglich, warum ausgerechnet ihre Kombination mit kreuzgereimten Vierzeilern eine »neue Entwicklung« und sogar die »Überwindung« des Reims darstellen sollte. Zwar existieren Gedichte dieses Typs, deren Verse ihrer Silbenzahl nach verhältnismäßig lang sind; *Ein Lied in der Wüste* ist ein Beispiel. Doch Daktylen, Langzeilen und auch ihre Kombinationen sind bereits im Bukowiner Werk Celans mehrfach vorhanden, Beispiele dafür wurden mit der *Hieroglyphe* oder der *Ballade von der erloschenen Welt* bereits genannt. Einzeln finden sich beide Merkmale zudem schon im Notizbuch von 1943, also längst vor den vermeintlichen poetologischen Reflexionen in *Nähe der Gräber*. Das ebenfalls im Notizbuch enthaltene Gedicht *Die Wiese im Wald* könnte man sogar als ein erstes, allerdings metrisch etwas unregelmäßiges Austesten der daktylischen Langzeile lesen, wenn es darin, neben verschiedenen Alliterationen, heißt: »Den *S*tern vergrub ich sehr tief, einen *S*peerwurf von hier«.[86]

Die Entwicklung der daktylischen Langzeile beginnt also bereits in sehr frühen Gedichten Celans – und darin, dass sie einen Schritt des Dichters in die »Eigenständigkeit«[87] darstellt, kann man Wiedemann-Wolf durchaus zustimmen. Über diesen Gewinn an Eigenständigkeit hinaus sollte in die Form aber nichts hineininterpretiert werden. Zunächst einmal gibt es keine Belege dafür, dass sie ausschließlich mit »Totentanzrhythmus«[88] und Erinnerungen an den Holocaust[89] verbunden sein sollte.

Die dritte formale Entwicklung von Celans Frühwerk an betrifft die Längenvariation der Gedichte, also die Variation in der Anzahl ihrer Verse. Sie wird als Grafik deutlicher als in der reinen Beschreibung und sei deshalb hier zunächst kurz dargestellt:[90]

[86] HKA. Bd. 1,1, S. 131.

[87] Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 178.

[88] Ebd., S. 172.

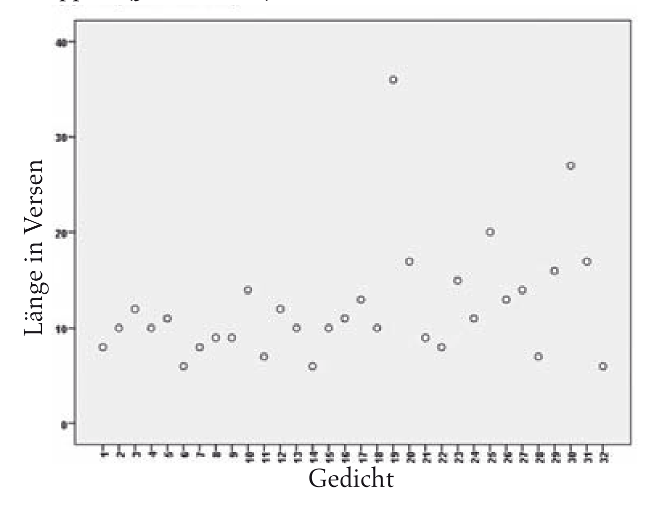
[89] Vgl. ebd.

[90] Die Graphiken wurden jeweils auf eine Breite gestaucht, um die Vergleichbarkeit zu erleichtern.

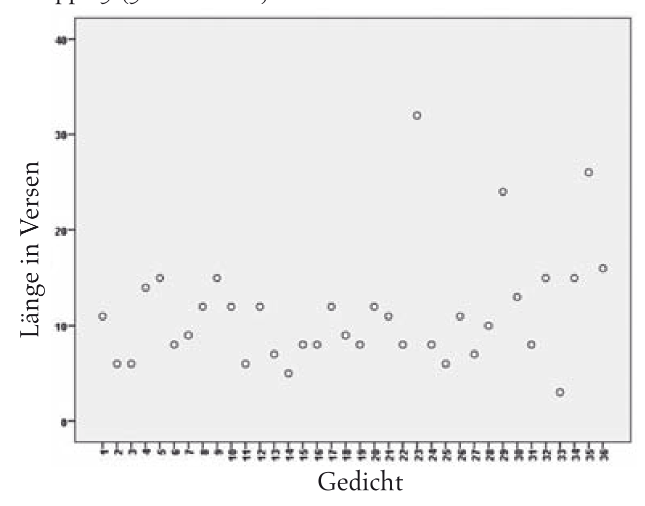
Gruppe 1 (128 Gedichte):



Gruppe 2 (36 Gedichte):



Gruppe 3 (36 Gedichte):



Es zeigt sich eine deutliche Veränderung von der ersten zur zweiten Gruppe: Im ersten Block liegt die Länge von fast drei Viertel der Gedichte zwischen zehn und 16 Versen, über 39 Prozent bestehen sogar aus genau zwölf Stück. In der zweiten Gruppe hingegen lässt sich bei Weitem keine so eindeutige Verteilung mehr feststellen, höchstens eine leichte Tendenz zu kürzeren Gedichten. Und auch die letzten Texte zeichnen sich durch starke Längenvariationen aus.

Die stärker werdenden Längenschwankungen legen erneut nahe, dass Celan sich immer mehr von festen oder typischen Strukturen löste. Das passt zum Wegfall durchgängiger und zum Erhalt einzelner Reime. In eine ähnliche Richtung, nämlich in die eines stärkeren Strebens nach formaler Eigenständigkeit, weisen prinzipiell auch Daktylen und Langzeilen: Zunächst einmal stellen beide Merkmale wie auch ihre Kombinationen Neuerungen im Werk Celans dar. Doch auch sie müssten, in hauptsächlicher oder gar ausschließlicher Verwendung, mit der Zeit typisch beziehungsweise zum festen Schema werden. Die in diesem Bereich nach einer Weile ebenfalls wieder stärker werdende Variation der Formen ist insofern plausibel.

DAS »REIM«-WORT IM KONTEXT

Bisher konnte keine eindeutige kontextuelle Verwendung einzelner Reime festgestellt werden. Doch wie steht es mit dem *Wort* »Reim« und seinen Formen? Auch sie tauchen in verschiedenen Gedichten auf; *Tulpen*, *Aus der Tiefe* und *Nähe der Gräber* aus den hier analysierten Gedichtsammlungen gehören dazu. Außerdem sind entsprechende Wörter enthalten in *Ein Wurfholz, Wohin mir das Wort, Und mit dem Buch aus Tarussa, Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz, Seelenblind* und *Fertigungshalle*.

In diesen Texten finden sich durchaus auch negative Verwendungen von »Reim«-Wörtern. *Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz* beispielsweise verweist schon im Titel auf das Formelement Reim und verbindet es mit einer Anspielung auf sinnloses Gerede – »Blabla«. Auch im Gedicht *Fertigungshalle* könnte man den Reim als ein Formmerkmal verstehen, welches sich durch Unnatürlichkeit und Künstlichkeit auszeichnet. Es heißt hier:

Blendeffekte, im Dämmer,
[…]

das Schutzwort
im Überdruckhelm,
ein Zeichen im Satz
als Frischluftgerät.

Schweißung der Seelen, Kurzlicht.

In den Boxen:
Beatmung
des reimigen, schönen
Metallbalgs.[91]

Indem der Metallbalg »beatmet« wird, erhält man ihn anscheinend maschinell am Leben, nachdem er vermutlich auch erst in der »Fertigungshalle« hergestellt worden ist. Auch die im gleichen Zusammenhang stattfindende »Schweißung der Seelen« ruft natürlich stark negative Assoziationen hervor, etwa die einer Zerstörung des Menschlichen, Seelischen durch ›Gereimtes‹, vermeintlich Schönes – prinzipiell kann man das Gedicht relativ gut im Sinne eines für Celan »schmerzlichen« Reims verstehen.

Es existieren jedoch auch Verwendungen der »Reim«-Worte, welche sich überhaupt nicht auf das *formale* Merkmal beziehen. So etwa im Gedicht *Seelenblind*. Die erste Strophe lautet:

Seelenblind, hinter den Aschen,
im heilig-sinnlosen Wort,
kommt der Entreimte geschritten,
den Hirnmantel leicht um die Schultern,
[…].[92]

Schon das »heilig-sinn*lose* Wort« in dem der »*Ent*reimte« sich bewegt, assoziiert die Begriffe »Reim« und »Sinn« oder auch »Verstehen«. Der Titel *Seelenblind* verweist auf die Agnosie, ein medizinisches Phänomen des Nicht-Erkennens von Dingen trotz vorhandener Sehfähigkeit.[93] Der »Ent-

[91] HKA. Bd. 9,1, S. 69.

[92] HKA. Bd. 8,1, S. 81.

[93] Vgl. Agnosie, in: Pschyrembel. Psychiatrie, Klinische Psychologie, Psychotherapie, hrsg. von Jürgen Margraf und Franz J. Müller-Spahn, Berlin / New York 2009, S. 18.

reimte«, »Seelenblinde« kann Dinge nicht mehr verstehen, nicht mehr richtig zuordnen. Und er wiederum kommt »im heilig-sinnlosen *Wort*« geschritten: Der Ent*reimte* hat auch keine *sinn-volle* Sprache mehr.

Natürlich ist dies nur ein mögliches Verständnis eines erneut nicht einmal vollständig besprochenen Textes. Im Grunde soll damit aber nur ein Hinweis gegeben werden auf eine völlig andere Interpretation des Gedichts *Nähe der Gräber*: Auch hier muss der Reim nicht notwendigerweise als Formelement verstanden werden, sondern kann gleichermaßen den ›Sinn-Raum‹ und ›Sprach-Raum‹ des Deutschen im Allgemeinen bezeichnen. Hugo Bekker etwa sieht in den beiden Versen keine Problematisierung eines spezifischen Formelements Reim, sondern vielmehr die generelle Infragestellung deutscher Dichtung nach dem Holocaust.[94] *Nähe der Gräber* setzt er vor allem in Bezug zu den Gedichten *Ein Rosenkelch*, *Russischer Frühling* und *Todesfuge*. In den ersten beiden taucht der Begriff der »blauen Blume« auf, von Bekker als Symbol für das Schreiben von Gedichten verstanden. »Erst wenn die schwarze nicht fehlt, die mein Herz mir gezogen, | blendet kein Strahl mir das Aug und kein Feuer versengt mir die Braue, | […] | Erblickt, die vor schwarzen Rosen sich fürchtet, die blaue.«,[95] lauten die entsprechenden Verse in *Ein Rosenkelch*, in *Russischer Frühling* wird die Blume in eine Frage eingebunden: »Gestürzt ist der Helm voller Blut: welche Blume soll blühen? | Die rote, die ich dir gab, die Die blaue, die ich bekam?«[96] In der *Todesfuge* wiederum ist es »Margarete«, mit deren Nennung und Anspielung auf Goethes Gretchen für Bekker auch die Frage nach deutschen Texten wieder aufgegriffen wird. Auf diese Weise lassen sich durchaus Verbindungen zwischen den drei zitierten Gedichten herstellen, doch bestehen diese nicht in einer Kritik an bestimmten Formelementen – zwei der Gedichte sind noch ganz in Reimform verfasst und im ungereimten dritten wiederum, der *Todesfuge*, ist die Problematik ja offensichtlich erhalten wie zuvor – sondern zielen, viel genereller, ab auf »the problem of writing poetry, in German.«[97]

Wenn der »Reim« aber gar kein Formelement bezeichnet, erklärt er natürlich auch nicht den Wegfall eines solchen. Selbst der Ausgangspunkt der Hypothese vom »schmerzlichen Reim« muss somit hinterfragt werden.

[94] Vgl. Hugo Bekker, Paul Celan. Studies in His Early Poetry, Amsterdam/New York 2008, S. 143 f.

[95] HKA (s. Anm. 1), Bd. 1,1, S. 165.

[96] HKA (s. Anm. 1), Bd. 1,1, S. 123.

[97] Hugo Bekker, Paul Celan (s. Anm 94), S. 143.

FAZIT

Es kann und soll abschließend keine Interpretationsanleitung für Reime in den Texten Paul Celans gegeben werden. Eine ›Nicht-Interpretations-Anleitung‹ ist vielleicht möglich.

Zwischen den frühesten Gedichten und *Mohn und Gedächtnis* bestehen ohne Frage deutliche Unterschiede. Zu diesen zählt auch, dass sich im letzteren Band kaum noch Reime finden. Und nun existiert passenderweise ein Gedicht, welches anscheinend ausgerechnet die Problematik solcher Reime thematisiert.[98] Was kann man daraus schließen? Zunächst einmal gar nichts.

Natürlich ist es gerade bei Celan naheliegend und teilweise sogar hilfreich, Verknüpfungen zwischen ihm, dem Dichter, und dem lyrischen Ich seiner Texte zu ziehen. Er hat selbst betont, wie sehr alle Gedichte »gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen«[99] seien. Die *Gleich*setzung der zwei Instanzen aber hat im Zweifelsfall nicht ein erweitertes, sondern eher ein eingeschränktes Verständnis von beiden zur Folge. In diesem Fall der Reimverwendung führt es zu den Aussagen, Celan »problematisier[e]«[100] den Reim generell, dieser werde zum »bloßen Plunder«[101] für den Dichter, oder gar zur »Verfälschung«[102] und sei somit auch im einzelnen Auftreten lediglich »kontrapunktisch[es]«[103] Element in dessen Lyrik.

Tatsächlich lassen sich die genannten Behauptungen in dieser Radikalität anhand der Gedichte Celans nicht belegen. Im Gegenteil nutzt dieser den Reim in verschiedenster Weise, ob als Symbol eines Echos, eines gezielten Schusses oder der Zusammengehörigkeit zweier Liebender.[104] Reime werden nicht »Plunder«,[105] sondern immer stärker Werkzeug Celans. Das wiederum passt zu verschiedensten weiteren, zeitnah zur Reduktion von Reimen stattfindenden, strukturellen und metrischen Entwicklungen in seiner Lyrik, welche alle in eine Richtung weisen, nämlich auf eine zunehmende Loslösung von festen Formen hin, auf Eigenständigkeit und formale Freiheit.

98 Wobei sich gezeigt haben sollte, dass diese Bedeutung des Reims nicht feststeht.

99 Paul Celan, Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960, Frankfurt a.M. 1961, S. 17.

100 Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 172.

101 Klaus Voswinckel, Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt (s. Anm. 51), S. 40.

102 Ebd, S. 41.

103 Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 58.

104 Deutungsmöglichkeiten der einzelnen Reime in »Leise, Geliebte, leise«, der »Todesfuge« und »Corona«, s.o.

105 Klaus Voswinckel, Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt (s. Anm. 51), S. 40.

Die aus der Bedeutungsvielfalt des Reims entstehenden Interpretationsspielräume lassen sich jedoch nur nutzen, wenn sie nicht von vornherein durch feste Bedeutungszuweisungen der Gedichte aufgrund nur in Einzelfällen belegter Generalaussagen zu Celans Lyrik verbaut werden. Damit soll nicht abgestritten werden, dass der Dichter sich offenbar immer wieder Gedanken über seine Sprache und deren Verwendung gemacht hat. Es ist gut möglich, dass diese Sprache auch durch die Zeit des Holocaust verändert worden ist, Celan selbst sah es offensichtlich so. In seiner Rede bei der Entgegennahme des Literaturpreises in Bremen sagte er etwa, seine Sprache sei »durch die tausend Finsternisse todbringender Rede« gegangen und »wieder zutage [ge]treten, ›angereichert‹ von all dem«.[106] Es soll auch in keiner Weise bestritten werden, dass Celan möglicherweise zu gewissen Zeiten Reime als problematisch empfunden haben könnte. Diese jedoch in der gesamten späteren Lyrik Paul Celans generell als »problematisiert«[107] anzusehen, ist nicht belegbar: Der größte Teil seiner Gedichte trägt eine solche Deutung nicht, wird, im Gegenteil, durch diese unzulässig vereinfacht.

Auch dann, wenn bestimmte Interpretationen von Gedichten Celans vor dem Hintergrund der Kenntnisse seiner Lyrik oder biografischer Daten konsequent und naheliegend erscheinen, können die Verständnismöglichkeiten der Texte letztlich nur aus diesen selbst erschlossen werden. Vielleicht hat der Dichter den wichtigsten Hinweis zur Interpretation seiner ›Ungereimtheiten‹ somit schon gegeben. Zu Israel Chalfen soll er einmal gesagt haben: »Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.«[108]

[106] Paul Celan, Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: Ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. 3. Bd.: Gedichte III, Prosa, Reden, Frankfurt a.M. 1983, S. 185-186; S. 186.

[107] Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 172.

[108] Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend (s. Anm. 6), S. 7.

ELISABETTA MENGALDO

»SELIGKEIT IM KLEINEN« ODER SCHEIN DER RETTUNG?

Märchen- und Volksliedstoffe in der Kurzprosa Benjamins und Adornos

In einem als *Vermächtnis* betitelten Text der *Minima Moralia*, in dem es um das Vermächtnis von Walter Benjamins Denken geht, schreibt Theodor W. Adorno:

> Kinderbücher wie *Alice in Wonderland* oder der *Struwwelpeter*, vor denen die Frage nach Fortschritt und Reaktion lächerlich wäre, enthalten unvergleichlich beredtere Chiffren selbst der Geschichte als die mit der offiziellen Thematik von tragischer Schuld, Wende der Zeiten, Weltlauf und Individuum befasste Großdramatik Hebbels […]. Benjamins Schriften sind der Versuch, in immer erneutem Ansatz das von den großen Intentionen nicht bereits Determinierte philosophisch fruchtbar zu machen.[1]

Adorno benennt hier Kinderbücher, die von einem Autor stammen, die also – nach Jacob Grimm – dem Bereich der »Kunstpoesie« und nicht dem der »Natur-« beziehungsweise »Volkspoesie« angehören. Umso mehr hätte er jedoch hier von Volksmärchen beziehungsweise Volksliedern sprechen können, die ihrer Form nach fast unmerklich »mit der Welt so weltverliebt und gleichzeitig so rücksichtslos, so distanziert und unmittelbar«[2] umgehen und damit anthropologische und geschichtliche Kondensate liefern, die sich dem Kulturkritiker als Schlüssel zum Verständnis von Kulturgeschichte auftun, gerade weil sie intentionslose Zeugnisse darstellen. Spätere stark eingreifende oder gar ›deformierende‹ Umarbeitungen

[1] Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951], in: Ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1980, Bd. 4, S. 170 f. Adornos *Gesammelte Schriften* werden im Folgenden als GS abgekürzt, gefolgt von Band- und Seitenzahl.

[2] Joseph Vogl, Kommentar zu Adornos Text *Woher der Storch die Kinder bringt*, in: Andreas Bernard / Ulrich Raulff (Hrsg.): Theodor W. Adorno: »Minima Moralia« neu gelesen, Frankfurt a. M. 2003, S. 45.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-013 | CC BY-NC-ND 4.0

und Ergänzungen des überlieferten Materials gehörten schon für Grimm im Unterschied zu Achim von Arnim dem Bereich der Naturpoesie nicht mehr an.[3] Kommt nicht-fiktionalen oder parafiktionalen kurzen Gattungen wie Exempel und Anekdote eine absichtsvolle pädagogische Funktion zu, sind Märchen und Volkslieder – wenigstens vor ihrer Stilisierung und pädagogischen Relektüre beziehungsweise (häufigen) Verniedlichung und Verharmlosung in Kinderbüchern – durch diese »intentionslose« Art gekennzeichnet, welche die darin zum Vorschein kommenden Kulturphänomene am besten aufzeigt.

Märchen sind aber für Benjamin und Adorno nicht nur wegen ihres Stoffes, sondern auch wegen ihrer verdichteten Form faszinierend. Diese kurzen fiktionalen Formen können aus zweierlei Gründen in kurze nicht fiktionale Texte (Essays, Denkbilder, Aphorismen) gut eingebaut werden: *erstens*, weil sie das Besondere und Einmalige der erzählten Geschichte und der fiktiven Figur mit der märchenhaften Motivbeständigkeit und Typenhaftigkeit in Verbindung bringen und so dem Spannungsverhältnis von einmaliger Situation und allgemeiner anthropologisch-philosophischer Reflexion zugutekommen, das etwa für die aphoristische Form typisch ist;[4] *zweitens*, weil sie als »intentionslose« Relikte der Poetik der kurzen Form als Form des »Nichtwissens« und als nicht logisch-argumentativer Schreibweise entsprechen. Diese ermöglicht, im Unterschied zur deduktiv-hierarchischen Logik der philosophischen Systeme, eine konstellative und blitzartige Erkenntnis und weiß das Ephemere aber auch das Vergessene des Alltags wie der Kulturgeschichte zu würdigen.

Im Folgenden gilt es erstens zu zeigen, wie die von Benjamin und Adorno praktizierte Gattung ›Essay‹ beziehungsweise ›Aphorismus‹ Märchenstoffe aufgreift und reaktualisiert: eher (so meine These) ›typenhaft‹ und exemplarisch im Falle Adornos, eher als Wiederverwendung und Verwertung von narrativem Material (als »Arbeit am Märchen«) bei

[3] Interpolationen dieser Art waren von Grimm an Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* moniert worden, obwohl einige Jahre später die Brüder Grimm selbst in den vielfältigen (und zum Teil auch aus Frankreich kommenden) und schon an sich variationsreichen überlieferten Märchen- und Sagenstoff stark eingriffen, sodass sich von Ausgabe zu Ausgabe »ein mehrfacher Filterprozess« (H. Rölleke) durch verschiedene mündliche – doch alles andere als ungebildete – Beiträger und durch die Überarbeitung der beiden Brüder feststellen lässt, welche die Grenzen zwischen ›Volksmärchen‹ und ›Kunstmärchen‹ zum Verwischen bringen. Aufgrund dieser und anderer Divergenzen entfachte sich 1808 bis 1811 zwischen Jacob Grimm und Arnim eine berühmte Debatte über Natur- und Kunstpoesie, die u.A. die Uranfänge der Philologie in Deutschland mitbestimmt hat, indem sie den Übergang von der romantischen Poesie zur romantischen Philologie anregte.

[4] Dazu u.A. Gerhard Neumann, Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976.

Benjamin. Zweitens soll gezeigt werden, dass, während Benjamin noch an Märchen als dialektischen ›Sprengstoff‹ der Geschichte mit einem revolutionären Potenzial geglaubt hat und Adorno ihm zunächst darin gefolgt ist, letzterer ab einem bestimmten Zeitpunkt das Utopische an den Märchen so gut wie aufgibt und in ihnen ein Weiterbestehen des »Mythischen«[5] erkennt.

DAS WANDELNDE UND DAS EXEMPLARISCHE: TEXTVERFAHREN BEI DER VERWENDUNG VON MÄRCHENSTOFFEN BEI BENJAMIN UND ADORNO

Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben sind Adornos einziges rein essayistisch-aphoristisches Werk. Sie stellen den Versuch einer Freilegung von kultur- und denkgeschichtlichen Prozessen dar und lassen sich unter Anderem auch als eine der möglichen ›heuristischen‹ Lösungen gegen die Hypostasierung der Begriffe lesen, die der Sprache beim Urteilen innewohnt und der gerade die philosophische Sprache zu verfallen droht. Ist die in den 50er und 60er Jahren verfasste *Negative Dialektik* der theoretische Versuch, die Hegelsche Dialektik als Verfahren und Motor des Denkens mit dem Blick auf das Besondere, Subjektive und der diskursiven Logik nicht Subsumierbare unter einen Hut zu bringen, bilden die früheren Essays und Aphorismen der *Minima Moralia* nicht nur eine »philosophische und ›minimalistische‹ Kritik des alltäglichen Lebens«,[6] sondern ein Denk- und Schreibexperiment gegen die begriffliche Erstarrung der philosophischen Sprache. Diese ›negative Anthropologie‹ möchte das individuell beziehungsweise geschichtlich ›Begriffslose‹ und das

[5] Bei Verwendung der Begriffe ›Mythos‹ und ›das Mythische‹ beziehe ich mich im Folgenden auf die Mythentheorie Benjamins (vor allem im *Kafka*-und im *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz) und Adornos / Horkheimers (in der *Dialektik der Aufklärung*): Mythos also als Gewaltzusammenhang verstanden, der in sich die Keime seiner Selbstzerstörung trägt und in den aber auch die entzauberte und aufklärerische Kultur zurückfallen kann – etwa durch von der Technik geförderte Naturbeherrschung und durch das totalitäre Denken.

[6] Ulrich Raulff: *Nachwort*, in: »Minima Moralia« neu gelesen (s. Anm. 2), S. 129. Zu Adornos essayistischer und aphoristischer Schreibweise in den *Minima Moralia* vgl. auch Wolfgang Müller-Funk, Traurige Wissenschaft – Theodor W. Adorno, in: Ders.: Erfahrung und Experiment. Studien zur Theorie und Geschichte des Essayismus, Berlin 1995, S. 241-257; Karin Bauer, Heresy of the Mind: Essays and Aphorisms, in: Dies.: Adorno's Nietzschean Narratives, Albany 1999, S. 189-212. Michael Esders, Begriffs-Gesten. Philosophie als kurze Prosa von Friedrich Schlegel bis Adorno, Frankfurt a. M. 2000; Andreas Lehr, Kleine Formen. Konstellation / Konfiguration, Montage und Essay bei Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen, Norderstedt 2003.

›Nicht-Identische‹ zu ihrem Recht kommen lassen und das ›Fürsichsein‹ des Individuums mit seinen Erfahrungen so betrachten, dass es nicht – wie bei Hegel – im Allgemeinen der unerbittlichen dialektischen Entfaltung aufgeht oder, im Zuge der von Adorno angeprangerten modernen Auslöschung des Subjekts, in die bloße Sphäre des Privaten verbannt wird.

Obwohl Adornos Denkstil (nicht unbedingt sein Sprachstil) – im Widerspruch zu den eigenen poetologischen Erklärungen etwa in *Der Essay als Form*[7] und im Unterschied zum Denkstil Benjamins – eher dialektisch als ›konstellativ‹ bleibt, versucht er immer wieder, diese dialektischen Bewegungen nicht in progressive Begrifflichkeit aufgehen zu lassen, sondern auf zweierlei Weise aufzusprengen. Zunächst einmal, indem er die diskursive Logik mittels rhetorischer und sprachlogischer »Tricks« unterminiert und die inneren Widersprüche der geschichtlichen und kulturellen Genealogien aufzudecken sucht: Oxymoron (»rücksichtsvolle Rücksichtslosigkeit«: MM 24; »unaufgeklärte Aufklärung«: MM 37; und so weiter); Polyptoton und etymologische Figur, in denen die verwandten Ausdrücke in eine andere, verfremdende Verbindung zueinander gesetzt werden als im normalen Sprachgebrauch (»nur Fremdheit ist das Gegengift gegen Entfremdung«: MM 58; »Wer ihr [= der Demoralisierung der Intellektuellen] entgehen will, muss jeden Rat, man sollte auf Mitteilung achten, als Verrat am Mitgeteilten durchschauen«: MM 64); metaphorische Umdeutung von Redewendungen beziehungsweise berühmten (oft biblischen) Zitaten, ein schon von Nietzsche und Kraus beliebtes Stilmittel (»Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas«: MM 29);[8] und so weiter. Sprache wird also gleichsam gegen die Sprache selbst gekehrt, um das logisch und sprachlich Abgegriffene, aber auch das kulturgeschichtlich Sedimentierte aufzurütteln.

Zweitens schafft Adorno Bild-›Verdichtungen‹, die sehr oft aus Motiven von Volksliedern, Märchen und allgemein aus der »Populärliteratur« stammen. *Kind mit dem Bade* heißt der Text Nr. 22 der *Minima Moralia*. Der Titel zitiert einen Teil eines bekannten Sprichworts (»Das Kind mit dem Bade ausschütten«) und der Text erläutert dann seine These: die marxistische Kulturkritik laufe Gefahr, unter dem Vorwurf des lügenhaften ideologischen Überbaus jede kulturelle Erscheinung und damit auch jedes

[7] Hier heißt es u.A.: »Alle seine [des Essays] Begriffe sind so darzustellen, dass sie einander tragen, dass ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen« (in: Noten zur Literatur, GS 11, S. 9-33, hier: 21). Nimmt hier Adorno (auch anhand der Benjaminschen Auffassung von Konstellation) einen parataktischen Stil für den Essay in Anspruch und setzt ihn auf rein syntaktischer Ebene um, bleiben seine »Querverbindungen von Elementen« (hier: S. 31) doch meistens von ›genuin‹ dialektischen Verknüpfungen getragen.

[8] Alle Zitate in Minima Moralia: GS 4, bzw. S. 51, 66, 103, 112, 55.

subversive Potenzial von Kultur zu verwerfen. Kurz vor dem Schluss heißt es:

> Da jedoch der freie und gerechte Tausch selber die Lüge ist, so steht was ihn verleugnet, zugleich auch für die Wahrheit ein: der Lüge der Warenwelt gegenüber wird noch die Lüge zum Korrektiv, die jene denunziert. Dass die Kultur bis heute misslang, ist keine Rechtfertigung dafür, ihr Misslingen zu befördern, indem man wie Katherlieschen noch den Vorrat an schönem Weizenmehl über das ausgelaufene Bier streut. *(GS 4, S. 49)*

Die Figur des Katherlieschen kristallisiert den dialektischen Gedanken in einem prägnanten Gestus, der das Abstrakte in bildhafte Konkretheit zuspitzt und auch eine Art ikonische Variation des Themas bietet. Die Geste des Ausschüttens, der Verschwendung im spruchhaften Titel wird am Schluss durch eine Märchenfigur (aus dem Grimmschen Märchen *Der Frieder und das Catherlieschen*[9]) nochmal aufgenommen und entfaltet.

Ähnliches geschieht im Text Nr. 46 (*Zur Moral des Denkens*). Die paradoxe Methode der Kulturkritik, die gleichzeitig »drinnen und draußen«, also »in jedem Augenblick in den Sachen und außer den Sachen sein soll« (GS 4, S. 82), wird hier dem Gestus Münchhausens, der sich am Zopf aus dem Sumpf zieht, verglichen und legt auf diese Weise genau jene aporetische Bewegung des dialektischen Denkens offen, das trotz (beziehungsweise vielleicht gerade wegen) seiner eigenen Sackgassen erst produktiv wird.

Wenn Adorno Gestalten aus Kinderbüchern oder Volksmärchen verwendet, geschieht es also erstens, um plötzlich der abstrakten Begrifflichkeit auszuweichen, mit einem Überraschungseffekt, der sich nicht umsonst fast immer am Schluss befindet – der aphoristischen Form entsprechend, die dazu tendiert, die *Pointe* am Ende des Textes zu verlagern. Zweitens baut er diese Figuren in seinen Texten nicht so sehr um der narrativen Bewegung, sondern eher um des Gestus willen ein, des reinen *hic et nunc* der kristallisierten Erfahrung, die in dieser sprachlichen Verdichtung wieder vergegenwärtigt wird. In seinem Buch *Einfache Formen* (1930) hatte André Jolles Sprichwörter als die äußerste Abwehr »gegen jede Verallgemeinerung und jede Abstraktion«[10] der Sprache verstanden: sie ersetzen nicht einen Begriff durch einen anderen, sondern weisen die

[9] In: Jacob und Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen, vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage (1837), hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1999, S. 268-274.

[10] André Jolles, Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, 6., unveränd. Aufl., Halle 1982, S. 167.

Wahrheit blitzartig »in die Empirie« zurück. Man könnte sagen, dass Adorno häufig auch narrative Stoffe aus Märchen beziehungsweise Volksliedern wie Sprichwörter oder Kinderreime[11] verwendet (in Titeln wie etwa den oben genannten oder in Texten wie *Katze aus dem Sack, Hänschen klein, Und höre nur, wie bös er war*, und so weiter).

Benjamin geht mit Figuren aus Märchen beziehungsweise Liedern anders um. Er wird mehrmals von Adorno wegen seines mikrologischen Verfahrens und seiner »Interpolation im Kleinsten« gelobt, die ihm nicht nur erlauben, in der unsystematischen kurzen Form Aphorismus beziehungsweise »Denkbild«[12] eine sprachliche Konkretion gegen die konventionelle begriffliche Erstarrung der philosophischen Sprache zu erlangen, sondern die ein Grundmerkmal seiner archäologischen Methode darstellt. Und Figuren aus Märchen, Sprichwörtern und Volksliedern gehören zu den bedeutsamsten Relikten, die der ›Kulturarchäologe‹ auszugraben und zu bewerten hat. Auch so kann man einige Bemerkungen Benjamins aus der 1925 verfassten Rezension zu Karl Hobreckers *Alte vergessene Kinderbücher* lesen, die zunächst einmal auf die Kindheit und ihren unermüdlichen Trieb zur »Erneuerung des Daseins«[13] Bezug nehmen:

> Unwiderstehlich fühlen sie sich [= die Kinder] vom Abfall angezogen, der sei es beim Bauen, bei Garten- oder Tischlerarbeit, beim Schneidern oder wo sonst immer entsteht. In diesen Abfallprodukten erkennen sie das Gesicht, das die Dingwelt gerade ihnen, ihnen allein zukehrt. Mit diesen bilden sie die Werke von Erwachsenen nicht sowohl nach als dass

[11] Der Musiksoziologe Adorno baut vor allem in den *Minima Moralia* sehr häufig Liedtexte und -titel, Kinderreime und andere musikalische Elemente ein, und zwar auch, wie Sprichwörter, ihrer Struktur wegen, die auf Wiederholbarkeit und Formelhaftigkeit beruht. Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Elisabetta Mengaldo, Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th.W. Adornos Minima Moralia, in: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 54 (2010), S. 458-473.

[12] Bei der Definition seiner Kurzprosa war Benjamin unsicher. Zwar hat er etwa die *Einbahnstraße* mehrmals als eine Sammlung von Aphorismen bezeichnet; in einem Brief an Scholem vom 29.5.1926 spricht er jedoch von einem »Notizbuch, das ich nicht gern Aphorismenbuch nenne« (in: Gesammelte Briefe, hrsg. von Christoph Gödde, Frankfurt a.M. 1995-2000, Bd. 3, S. 161). Und in der Einleitung zur *Einbahnstraße* stellt sich Adorno dezidiert gegen die Bezeichnung der Sammlung als Aphorismenbuch, sondern wendet den Titel der späteren Prosastücke Benjamins (*Denkbilder*) auch auf die frühere *Einbahnstraße* an (Benjamins Einbahnstraße, in: GS 11, S. 680-85, hier: 680).

[13] Benjamin, Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln, in: Ders.: Denkbilder, in: GS IV, 1, S. 389. Zu Benjamin über Kinder bzw. Kinderliteratur s. Klaus Doderer (Hrsg.): Walter Benjamin und die Kinderliteratur, München 1988, sowie Nicola Gess, Gaining Sovereignty. The figure of the child in Benjamin's writing, in: Modern Language Notes, 125/3 (2010), S. 682-708.

> sie diese Rest- und Abfallstoffe in eine sprunghafte neue Beziehung zueinander setzen. Kinder bilden sich damit ihre Dingwelt, eine kleine in der großen, selbst. Ein solches Abfallprodukt ist das Märchen, das gewaltigste vielleicht, das im geistigen Leben der Menschheit sich findet: Abfall im Entstehungs- und Verfallsprozess der Sage. Mit Märchenstoffen vermag das Kind so souverän und unbefangen zu schalten wie mit Stofffetzen und Bausteinen. In Märchenmotiven baut es seine Welt auf, verbindet es wenigstens ihre Elemente. Vom Lied gilt Ähnliches.[14]

Das Irritierende an diesem Zitat ist, dass Benjamin »Märchen« hier als Derivat der Sage definiert und »Sage« als Synonym von »Mythos« zu gebrauchten scheint, während schon die Brüder Grimm nicht nur keine genealogische Abhängigkeit zwischen den beiden Genres sahen, sondern den historischen (an Orten beziehungsweise an Namen verbundenen) Hintergrund und damit die Spezifizität der Sage hervorhoben: »Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; […] die Sage […] hat noch das Besondere, dass sie an etwas Bekanntem und Bewusstem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen«.[15]

Zunächst greift diese genealogische Auffassung auf eine bekannte Entstehungstheorie des Märchens zurück, die von den Brüdern Grimm vertretene »indogermanische Theorie«. Märchen seien demnach aus absterbenden indogermanischen Mythen entstanden und viele Elemente stellten also »mythische Überreste« beziehungsweise »Bruchstücke« dar.[16] Das Wort »Abfall« führt zweitens auf das kulturarchäologische Verfahren

[14] Benjamin, Kritiken und Rezensionen, in: GS, III, S. 16 f.

[15] Jacob und Wilhelm Grimm, Vorrede, in: Dies.: Deutsche Sagen, Ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 1994, S. 11. Mag die Definition Benjamins etwas irreführend klingen, lässt sie sich jedoch aus zweierlei Gründen erklären. Zunächst daraus, dass die Brüder Grimm selbst, obwohl sie an der Trennung von Märchen und Sage festhalten, deren gemeinsame Herkunft jedoch aus »der urdeutschen Heldensage« (ebd.) bestimmen, ›Ursage‹ also im Sinne von Mythos verwenden. Zweitens hat die Volkskunde immer wieder betont, dass während der Märchenheld ein vertrauensvoller Täter ist, der sich zwar vor konkreten Gefahren fürchtet, jedoch nie von unbestimmter Angst geplagt ist, der Sagenheld dagegen eher ein »Erleidender« und ein »Grübler« ist und vor allem eine diffuse Angst vor jenem Numinosen und Unerklärlichen spürt, was den Grundton der Sage angibt. Ernst Bloch wird später vom »Bann, den, konträr zum Märchen, die meisten Sagen ausstrahlen« (in: Verfremdungen I, Frankfurt a.M. 1962, S. 159) sprechen. So mag Benjamin, der sonst (etwa im *Erzähler*-Aufsatz) Märchen als Restbestände von Mythen definiert, hier »Sage« fast synonym mit »Mythos« verwendet haben.

[16] Dazu u.A. Max Lüthi, Märchen, 8., durchgesehene und ergänzte Auflage, Stuttgart 1990, S. 62 f. sowie Almut-Barbara Renger, Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie, Stuttgart 2006, S. 14 f.

Benjamins zurück, das die Arbeit an den *Passagen* kennzeichnet und dessen Poetik am besten ein Denkbild inszeniert, das die Überschrift *Ausgraben und Erinnern* trägt. Dieser Text variiert leicht eine frühere Fassung in der damals unveröffentlicht gebliebenen *Berliner Chronik* (1932), die die Keimzelle der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* bildet.[17] Gleich zu Beginn wird das Gedächtnis als Medium (*nicht* als Mittel) des Erlebten sowie die archäologische Metapher eingeführt:

> Die Sprache hat es unmissverständlich bedeutet, dass das Gedächtnis nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen ist, vielmehr das Medium. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eignen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.[18]

Hier geht es in erster Linie um das »Erlebte«, also um die eigene Vergangenheit, die durch Erinnerung und auch durch den Schreibakt[19] vergegenwärtigt werden soll. Dieses Denkbild lässt sich also zunächst einmal in die Nähe der von Benjamin seit Anfang der dreißiger Jahre auch über Freud (der nicht umsonst sich ähnlicher archäologischer Metaphern bedient) und Proust konzipierten Theorie des individuellen Gedächtnisses stellen, die im Baudelaire-Aufsatz weiterentwickelt wird und in den Umkreis der Arbeit an den *Passagen* gehört. Da jedoch »die *Berliner Kindheit* gleichsam das subjektgeschichtliche Gegenstück zu der dem Kollektiv gewidmeten Arbeit über die *Passagen*«[20] darstellt und dieses Denkbild sich genau in dieser Zwischenphase situiert, lässt es sich auch wegen seiner archäologischen Metapher als vermittelnde Instanz zwischen Arbeit am individuellen und Arbeit am kollektiven Gedächtnis lesen. In der Tat kommt das

[17] Vgl. zu diesem kurzen Text u.A. Sigrid Weigel, Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Frankfurt a.M. 1997, S. 29f.; Britta Leifeld, Das Denkbild bei Walter Benjamin. Die unsagbare Moderne als denkbares Bild, Frankfurt a.M. 2000, S. 44-47; Knut Ebeling, Pompeij revisited, 1924. Führungen durch Walter Benjamins Archäologie der Moderne, in: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hrsg.): Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt a.M. 2004, S. 159-184, zum Denkbild insbes. 166-169; Davide Giuriato, Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932-1939), München 2006, S. 77-85.

[18] W. Benjamin, Denkbilder, in: GS IV 1, S. 400.

[19] Zu diesem Akt des Umschreibens und Um-Schreibens von Kindheitserinnerungen vgl. Giuriato 2006 (s. Anm. 17), für den *Ausgraben und Erinnern* als eine »Erinnerungsszene« zu verstehen ist, die »Figuration des Schreibens, Gesten beziehungsweise wiederholende Tätigkeit des Erinnerns und Umschreibens, topo-graphische[n] Selbstbezug im Schreibakt« verbindet (hier: S. 84).

[20] Weigel, Entstellte Ähnlichkeit (s. Anm. 17), S. 31.

archäologisch-topographische Modell (das im Denkbild der narrativen Ordnung der Geschichtsschreibung entgegengesetzt wird) sowohl Benjamins Gedächtnistheorie als auch den methodischen Voraussetzungen seiner »Urgeschichte des 19. Jahrhunderts« zugute.

In einer weiteren Passage desselben Textes wird jedoch das Ziel der Untersuchung ergänzt, wenn nicht umgewertet:

> Und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde macht und nicht im heutigen Boden Ort und Stelle bezeichnen kann, an denen er das Alte aufbewahrt. […] Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.

Benjamin geht es also nicht nur um das Inventarisieren der ›Fundobjekte‹ aus der – individuellen beziehungsweise kollektiven – Vergangenheit, also um Wissensermittlung, sondern auch um eine Beleuchtung des Ortes seiner Lagerung (das heißt seiner Archive) und um eine neue Interpretation der Gegenwart aufgrund ihrer verdrängten, verschütteten Vergangenheit. Gerade an dieser Stelle findet sich die wohl bedeutsamste Variante im Vergleich zur ersten Fassung der *Berliner Chronik*. Hier liest man: »… und der betrügt sich selber um das Beste, der nur das Inventar der Funde und nicht auch dies dunkle Glück von Ort und Stelle des Findens selbst in seiner Niederschrift bewahrt. Das vergebliche Suchen gehört dazu so gut wie das glückliche …«.[21] In dieser Fassung geht es also darum, das *Gefühl* im Moment des Wiederfindens festzuhalten, in der späteren Variante um eine präzise Datenspeicherung; auf der einen Seite steht – eher proustisch – die Verbindung von Vergangenheitsausgrabung und Glücksgefühl in der Gegenwart; auf der anderen die Erkundung der gegenwärtigen Archive des Gedächtnisses, in denen die Fundstücke der Vergangenheit aufbewahrt sind.

Dies aber entspricht der ›mikrologischen‹ Verfahrensweise der *Passagen*-Arbeit, die Adorno später zwar mehrmals gelobt hat, die er aber in der Diskussion mit Benjamin um 1935 teilweise zu unvermittelt, zu »entdialektisiert« fand.[22] Eine Stelle aus den *Passagen* bringt das Inventar-

[21] Benjamin, GS VI, S. 486.

[22] Vgl. vor allem Adornos Kritik des »undialektischen« dialektischen Bildes im Brief an Benjamin vom 2.-5. 8. 1935, in: Th. W. Adorno – W. Benjamin, Briefwechsel 1928-1940, Frankfurt a. M. 1994, S. 138-142.

Thema mit dem Motiv des Abfalls zusammen, indem sie sie jedoch in ihren methodologischen Zwecken differenziert:

> Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.[23]

Das Verfahren der Anordnung und der Montage der Kostbarkeiten muss eine neue archivarische Inventur sein und eine Alternative zu den Lagerungen der Geschichte darstellen, um moderne Geschichte eben gegen den Strich lesen zu können: eine andere Anordnung, eine andere Geschichtsschreibung. Entscheidend ist jedoch Benjamins Behauptung, dass diese ›Umlagerung‹ für die Abfallstoffe der Kultur nicht mehr ausreicht. Es gilt vielmehr, sie zu »verwenden«, worunter man eben nicht nur ›kommentieren‹ und ›zeigen‹, sondern auch neu ›einsetzen‹, nicht nur *aus-*, sondern auch *ver*werten verstehen kann. All das, was Benjamin mit dem Märchen, dem »gewaltigsten« Abfallprodukt der Kultur, immer wieder zu tun versucht, indem er etwa Märchengestalten aus seiner Kindheit nicht nur ans Licht bringt, sondern sie auch verarbeitet, um die Gegenwart neu zu beleuchten. Es entsteht dabei eine neue Erzählsyntax, die gerade deswegen möglich ist, weil die überlieferten Elemente und Motive der Volksmärchen aus dem Kontext gerissen und neueingesetzt werden. Nicht nur das Sammeln also, sondern auch das Neumontieren »in eine sprunghafte neue Beziehung«,[24] wie Kinder in ihrer »Dingwelt« machen, macht Märchen- und Volksliedstoffe für Benjamin produktiv. Diese Fähigkeit der Kinder ist genauso »handwerklich« wie die Begabung, Geschichten zu erzählen, die im *Erzähler*-Aufsatz als die wichtigste Eigenschaft einer im Verschwinden begriffenen Welt des Erzählens definiert wird, in die auch Märchen gehören.

In der *Berliner Kindheit* und in den *Denkbildern* stellen Märchen- und Volksliedfiguren Vorstellungskomplexe dar, die in neue narrative Kontexte eingebaut werden und die die ursprünglichen Geschichten zerlegen, um sie neu zu montieren. Sie stellen gleichzeitig Inszenierungen von Erfahrung dar, strukturieren das erzählerische Gewebe und lassen sich gleichzeitig von ihm umfunktionieren. Dies entspricht seinem Verfahren

[23] Benjamin, GS, V 1, S. 574.

[24] GS III, S. 16f. Vgl. dazu auch: Hannah Arendt, Walter Benjamin, in: Dies.: Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays, München 1971, Kap. 3 »Der Perlentaucher«, S. 49-63.

der Kindheits- und Geschichtsschreibung, das auch als Defiguration und neue Refiguration aus zusammengestellten Trümmern und Restbeständen zu verstehen ist. Er setzt also das schöpferische Potenzial dieser Figuren um, indem er sie *neu* erzählt, wie im berühmten Fall des »bucklichten Männleins« aus dem Volkslied, das als Allegorisierung von gedächtnistheoretischen beziehungsweise politischen Ideen durch verschiedene Texte Benjamins, von der *Berliner Kindheit* (in der das Männlein »den Halbpart des Vergessens« eintreibt[25]) über den *Kafka*-Aufsatz (hier als »Insasse des entstellten Lebens«[26]) bis zu den Thesen *Über den Begriff der Geschichte* (hier als allegorische Gestalt der Theologie, die sich der »Puppe«, das heißt dem historischen Materialismus, beigesellen muss[27]) wandert. Ich werde hier auf die verschiedenen Interpretationen[28] nicht eingehen, die dieser »personifizierten Tücke des Objekts«[29] und diesem »Urbild der Entstellung« der Dinge in der Vergessenheit gewidmet wurden; auch die Affinität zwischen unterschiedlichen Zwerge-Figuren und Figuren des Eigendenkens und der Reaktivierung von Vergessenem wurden mehrmals unterstrichen, sowie die Verwandtschaft des Männleins mit Freuds Auffassung des Unheimlichen (als »jene[r] Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht«.[30])

In dieser Kurzprosa montiert Benjamin die märchenhaften Motive neu, indem er das gleichnamige Volkslied in der Brentanoschen Version aus

[25] Benjamin, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in: GS IV, 1, S. 303. Ein weiteres Beispiel von Verwendung eines Volksliedes ist der Text *Die Mummerehlen* (ebd., S. 260 f.), der auf der Basis des kindlichen Missverständnisses des Ausdrucks »Muhme Rehlen« gebaut ist. Dazu Giuriato 2006 (s. Anm. 16), S. 182-195, sowie Henriette Herwig, Zeitspuren in erinnerten Kindheitsorten. Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in: Bernd Witte (Hrsg.): Benjamin und das Exil, Würzburg 2006, S. 44-73.

[26] Benjamin, Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, in: GS II, 2, S. 409-438, hier: 432.

[27] Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: GS I, 2, S. 693.

[28] Dazu u.A. Irvin Wohlfahrt, Märchen für Dialektiker. Walter Benjamin und sein »bucklicht Männlein«, in: Walter Benjamin und die Kinderliteratur (s. Anm. 13), S. 121-176; Burkhardt Lindner, Engel und Zwerg. Benjamins geschichtsphilosophische Rätselfiguren und die Herausforderung des Mythos, in: Lorenz Jäger / Thomas Regehly (Hrsg.): Was nie geschrieben wurde, lesen. Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992, S. 235-265; Detlev Schöttker, Das bucklichte Männlein, in: Ders.: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt a.M. 1999, S. 238-243.

[29] Arendt, Walter Benjamin (s. Anm. 24), S. 7.

[30] Sigmund Freud, Das Unheimliche, in: Ders.: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1999, Bd. XII, S. 227-268, hier: 231. Dazu Wohlfahrt (s. Anm. 28), S. 135: »Die uralte, verschrumpelte Gestalt des bucklicht Männleins scheint das Depot aller derartigen Versäumnisse zu sein, die als Andenken einer verfehlten Selbstbegegnung ein schriftliches Memento im Unbewussten hinterlassen haben«.

Des Knaben Wunderhorn mit dem Grimmschen Märchen *Das Lumpengesindel*[31] vermischt, und es damit erklärt, dass diese Figuren alle vom selben Schlag sind. Sie befinden sich nämlich an der Schwelle zwischen »negativer Aura«, bösem Blick, zerstreuter Ungeschicklichkeit einerseits (all dessen also, was ›unheimlich‹ ist, weil es verdrängt wurde und das unwiederbringlich Versäumte darstellt) und Eingedenken, Versprechen der Erlösung und des Glücks andererseits – beide auf sowohl individuell-psychischer als auch kollektiv-politischer Ebene, was schon der Anfang des Textes suggeriert. Die dem Freudschen psychischen Apparat ähnliche Topographie von ›oben‹ und ›unten‹ entspricht den Grenzen zwischen Bürgertum (das ›oben‹ steht) und ›unten‹ in den Kellern wohnendem und bedrohlichem Proletariat.

Der Wirt im Grimmschen Märchen erleidet nach dem nächtlichen Aufenthalt der bizarren Truppe (Hähnchen, Hühnchen, Ente, Stecknadel und Nähnadel) lauter schmerzliche Unfälle, die er schließlich dem schadenfrohen »Lumpengesindel« zuschreibt, wie das Kind im Volkslied das bucklichte Männlein seiner eigenen Versäumnisse und ungeschickten Bewegungen beschuldigt. Symbolisieren in dieser Kurzprosa das Gesindel wie das entstellte Männlein (auch) das Proletariat, auf das das großbürgerliche Kind durch die Gitter auf der Straße herunterschaute und das »sich im Keller zu Hause fühlte« (GS IV 1, S. 303), dann feiert das Gesindel mit seinem »Schabernack« und seinem Schmaus auf Kosten des Wirtes (also des Kapitalisten) ein in seiner Grausamkeit befreiendes Fest als Antizipation wahrer Befreiung, während das Männlein an das Versäumte und Entstellte erinnert, die Zeichen der Entstellung noch in sich trägt und nichts von der möglichen künftigen Erlösung zu genießen scheint. Und selbst wenn man die Kurzprosa eher individuell-psychoanalytisch als politisch deuten will (was die expliziten Hinweise auf die kindlichen Träume nahe legen), repräsentieren die Figuren aus *Das Lumpengesindel* und aus dem Volkslied unterschiedliche Aspekte des psychischen Lebens: Angst und Schrecken die ersten (»Was sie sodann am Wirt, der sie des Nachts aufnahm, verübten, dünkte sie wohl nur ein Spaß. Mich aber grauste es«); das Männlein steht aber für die Schuldgefühle des Kindes wegen seiner Zerstreutheit, Versäumnisse, Ungeschicktheit, und so weiter, und gleichzeitig für das Gedenken ans Versäumte beim Erwachsenen. Benjamin führt am Beispiel dieser Mischung von Motiven aus der Volkskultur vor, wie die Erinnerungsarbeit aber auch ihre literarische Transformation funktionieren, und macht dieses poetische Verfahren explizit, indem er die eigenen Assoziati-

[31] J. und W. Grimm, Das Lumpengesindel, in: Dies.: Kinder- und Hausmärchen (s. Anm. 9), S. 66-68.

onen herbeiruft: »Ich kannte jene Sippe … ›Lumpengesindel‹ war es. Und gleich erinnerte ich mich der Nachtgesellen, die, so spät, draußen zum Hühnchen und zum Hähnchen stoßen«. Märchenstoffe werden nicht nur auseinandergebaut und neu montiert, sondern sie werden, gemäß Freuds Auffassung der Funktion von Märchen, für den Erwachsenen zu Deckerinnerungen für die wahren Erinnerungen aus der Kindheit.[32]

Nicht unähnlich ist der Einschub eines anderen Märchenmotivs im Text wird *Vergiss das Beste nicht* aus der *Ibizenkischen Folge* der *Denkbilder*.[33] Hier die Märchenformel aus der Sage *Die Springwurzel* in einem kleinen Text umfunktioniert, in dem es auch um Vergessen und Erinnern geht. Dieses Denkbild hat, wie die ganze *Folge*, einen lebenspraktischen Anschlag, greift die im Grimmschen Text enthaltene Weisung auf und deutet sie neu. Das »Beste«, was der ›Protagonist‹ dieses Denkbildes vergessen hatte und wieder findet (wie Kinder in Taschen, Schubfächern, und so weiter), ist der Reichtum der enigmatischen verdrängten Bilder der Erinnerung, die eine ›andere‹ Zeit darstellen und sich der ordentlichen, geregelten, phantasielosen Zeit des Erwachsenen entgegensetzen. Und nichts konnte Benjamin, der schon immer vom Magischen an der Sprache fasziniert war, besser gefallen als die Tatsache, dass in der Sage die magische Springwurzel, die Eingang in die Schatzhöhle verschafft, mit Spring*wort* verwechselt wird.[34] In seinem Text wird diese vermeintlich etymologische Vermischung unterlaufen: von der wunderbaren Wurzel ist keine Spur und es bleibt nur die märchenhafte Zauberformel, die aus den ›mythischen‹ Verstrickungen und Erstarrungen des Lebens zu befreien verspricht, indem sie an das vergessene Beste erinnert, das die »Möglichkeit der Erlösung« betrifft (so heißt es im *Kafka*-Aufsatz an einer Stelle, die diesen Spruch auch zitiert).[35]

Die Verbindung zwischen dem semantischen Bereich der Erinnerung und des Vergessens und dem des Erlösungs- und Glückspotenzials von Märchen- und Volksliedfiguren lässt sich so um ein drittes Merkmal ergänzen, das die formale Struktur der Märchenmotive betrifft. Zu den formalen Aspekten dieser volkstümlichen Gattungen gehören unter Anderem

[32] Vgl. S. Freud, Märchenstoffe in Träumen, in: Ders.: Gesammelte Werke (s. Anm. 30), Bd. X, S. 1-9.

[33] GS IV 1, S. 407.

[34] Eine Fußnote der Brüder Grimm erklärt: »Der erzählende Schäfer brauchte ganz gleichbedeutend die Spring-*Wurzel* und das Spring-*Wort* wie im Gefühl von der alten Verwandtschaft beider Ausdrücke« (In: Deutsche Sagen [s. Anm. 15], S. 43). In diesem (ungewollten?) Wortspiel scheint die ganze spätromantische, vor allem eichendorffsche Poetik des Zauberstabs als Zauberwortes enthalten zu sein.

[35] Benjamin, GS II, 2, S. 434.

einerseits die *Typenhaftigkeit* der Figuren, andererseits die *Wandelbarkeit* der Motive,[36] die unterschiedlich und in verschiedenen Plots montiert werden können. Es lässt sich zusammenfassend sagen, dass Adorno in den *Minima Moralia* eher den ersten Aspekt stark macht: Märchenstoffe und -figuren sind kulturhistorische Niederschläge und werden in Gesten kristallisiert, die geschichtsphilosophische Bewegungen beziehungsweise kulturgeschichtliche Entwicklungen dialektisch darstellen. Bei Benjamin übernimmt eher – ungeachtet seiner späteren Theorie des dialektischen Bildes – der zweite Aspekt eine konstitutive Rolle: ›wandelnde‹ Bilder, Wörter und Motive aus der Volkskultur werden umfunktioniert, in neue Kontexte eingebaut, miteinander vermengt und semantisch neu besetzt, sie dienen also zur produktiven Konstruktion von neuen Kurztexten und damit zur ›Beschriftung‹ und Narrativierung sowohl der eigenen Erinnerungen als auch der kollektiven Kulturgeschichte.

»IDEALFORM DES OPTATIVS«: DAS MÄRCHENHAFTE UND DAS UTOPISCHE

Adorno hat Benjamins Auffassung der Gattung Märchen, vor allem in Verbindung mit dessen Mythentheorie, gut gekannt. Die geschichtsphilosophische Interpretation von Odysseus, der im *Kafka*-Essay »an der Schwelle« steht, »die Mythos und Märchen trennt« und bei dem »Vernunft und List […] Finten in den Mythos eingelegt«[37] haben, bildet den Kern der Sirenen-Episode im *Odyssee*-Kapitel der *Dialektik der Aufklärung*. Im *Erzähler*-Aufsatz (1936) hat Benjamin diese Idee entfaltet und das Märchen als die Gattung bezeichnet, in der die Emanzipation vom Mythos nicht durch übernatürliche Kraft erfolgt, sondern einerseits durch Finten, Tricks, also durch »List« (alles, was Benjamin der Kategorie des »Untermuts« zuordnet), andererseits durch »Übermut«, das heißt durch die Überwindung des archaischen Schreckens. So erfolgt für Benjamin die »dialektische Polarisierung« des Muts im Märchen,[38] das weder mythischer Gewalt verfällt noch eine tragische Sühne leisten muss.

[36] Beide Aspekte sind systematisch vor allem von der strukturalen Märchenforschung (W.J. Propp, E. Meletinsky) untersucht, jedoch schon von Jolles (s. Anm. 10), S. 234f., beobachtet worden. Außerdem hatte etwa Otto Rank die Transformation vom Mythos in Märchen als Übergang von der patriarchalischen Menschheitsordnung zur sozialen Epoche begriffen.

[37] Benjamin, GS II 2, S. 415.

[38] Ebd., S. 458.

Im von Benjamin erwähnten Grimmschen *Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen*[39] lässt sich dies am besten zeigen. Diese Gestalt verkörpert zunächst einmal das *Jung-Sein*: das typische Motiv des originellen jüngeren beziehungsweise jüngsten Bruders, das in vielen Märchen vorkommt, deutet Benjamin historisch als Entfernung der Generationen von der »mythischen Urzeit«. Spezifisch für die Figur aus diesem Märchen ist aber ihre Dummheit, oder besser ihr »Sich-Dumm-Stellen« gegen den Mythos, was eine bessere Schutzform als die Intelligenz darstellt. Die sagenhaften Heldenproben werden also depotenziert und ins Lächerliche gewendet. Dieser ›Anti-Held‹ kennt das Gruseln nicht, das heißt die Angst vor dem Numinosen, die das Mythische bezeichnet, ist ihm fremd: Statt sich etwa vor den Leichen zu fürchten, versucht er, ihre Körper aufzuwärmen, statt vor den Totenköpfen aufzuschreien, hobelt er sie rund und spielt dann Ball mit den Gespenstern im Schloss. Oder er schlägt mit der leichtesten Selbstverständlichkeit all das tot, was ihm Angst machen sollte, ohne jedoch Angst zu empfinden, sondern einfach weil es eine konkrete Gefahr für sein Leben darstellt. Er lernt so nie das Fürchten, wie er eigentlich möchte, bis zum Ende, als seine Frau, die Königstochter, die er als Belohnung für die durchstandenen ›Heldenproben‹ geheiratet hatte, ihm im Schlaf einen Eimer kaltes Wasser mit Gründlingen über den Körper ausschüttet und ihn so buchstäblich ›erschrickt‹. Seine beste Waffe gegen die mythischen Gewalten ist nichts Übernatürliches, sondern eine Mischung aus Mut, gesundem aber grobem Menschenverstand (also eben *nicht* die raffinierte Rationalität des Odysseus) und spielerischer und gutmütiger Naivität, die ihm die Komplizität der Natur einbringt, von der Benjamin spricht und die auch ein Topos der Märchenforschung ist.

Die »Entlastung vom Absoluten« geschieht für Hans Blumenberg genealogisch betrachtet innerhalb der Mythenrezeption selbst: als Depotenzierung der mythischen Gewalt (durch »archaische Gewaltenteilung«, also durch die Auflösung des ursprünglichen Mythos in viele Geschichten, und durch den Akt der Namensgebung) und als Verschiebung vom »Terror« zum »Spiel« und zur versöhnlichen Macht der Kunst.[40] Für Benjamin vollzieht sie sich hingegen geschichtsphilosophisch im Übergang vom Mythos zum Märchen. Benjamins Bewertung des Märchenhaften ist also durchaus positiv: im *Erzähler*-Essay setzt er der »transzendentale[n] Obdachlosigkeit« (Lukács) und der existentiellen Einsamkeit des Romanhelden die »Gestalten der Tiere, die dem Märchenkinde zu Hilfe kommen«

[39] In: Kinder- und Hausmärchen (s. Anm. 9), S. 34-43.
[40] Vgl. Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979.

(GS II, 2, 458) entgegen. Alles läuft in diesen Texten auf Eins hinaus, nämlich auf die Befreiung von den »mythischen Verstrickungen« und auf die Antizipierung der Erlösung.

Ein Text aus der *Einbahnstraße* unter dem Titel *Schießscheiben* geht jedoch einen Schritt weiter, indem er Märchen in ihrem destruktiven aber gleichzeitig messianisch-revolutionären Charakter beschreibt. Es handelt sich um die Darstellung verschiedener realer beziehungsweise imaginärer Schießbuden, in denen Figuren aus der Geschichte oder aus der Volkskultur sich zu bewegen anfangen, wenn man ins Schwarze trifft:

> Man muss an das Märchen vom tapferen Schneiderlein denken, könnte auch Dornröschen mit einem Schusse wieder erweckt, Schneewittchen durch einen Schuß von dem Apfel befreit, Rotkäppchen in einem Schuß sich aufgelöst denken. Der Schuß schlägt märchenhaft, mit jener heilsamen Gewalt ins Dasein der Puppe ein, die den Ungetümen das Haupt vom Rumpfe haut und als Prinzessinnen sie entlarvt. *(GS IV, 1, S. 127)*

Die Stelle ist insofern aufschlussreich, als hier der Schuss zunächst als eine Aktion von außen beschrieben wird, die den Geschichtsverlauf beziehungsweise die erstarrte Geschichtsschreibung aufsprengt; dann wird aber der Schuss selbst als »märchenhaft« bezeichnet, weil er mit »heilsamer Gewalt« in das Kontinuum der Geschichte eingreift. Diese Auffassung, die »das ›Kopf-Ab‹ des Märchens als ein ›Erlösung-Aus‹: als Erlösung des Menschen aus der Verzauberung ins Monster zu glücklichem, erlöstem Menschsein«[41] versteht, greift Motive aus dem frühen Aufsatz *Zur Kritik der Gewalt* wieder auf und verbindet sie mit der späteren messianisch-materialistischen Geschichtsphilosophie der Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Den Märchen beziehungsweise dem »Märchenhaften« kommt also eine weitere Eigenschaft zu. Sie stellen nicht nur ›Zitate‹ aus der Kulturgeschichte dar, die es gilt, zu inventarisieren und in neue Kontexte einzubetten, sie sind auch nicht nur der Ort der heiteren und opferlosen Befreiung aus mythischen Verstrickungen, sondern sie besitzen für Benjamin ein ›sprengendes‹ Erlösungspotenzial, das aus einer heilsamen Zerstörung herrührt, wie schon beim »Lumpengesindel« in *Das bucklichte Männlein* aus der *Berliner Kindheit*.

Kulturhistorisch und geschichtsphilosophisch betrachtet folgt Adorno[42] der Auffassung Benjamins, Märchen würden eine Befreiung vom mythi-

[41] Renger 2006 (s. Anm. 16), S. 356.

[42] Ich beziehe mich im Folgenden fast ausschließlich auf die *Minima Moralia*, das Werk Adornos, in dem Märchenfiguren am häufigsten auftreten und in dem eine Theorie des Märchens zumindest angedeutet ist – denn weder in der *Negativen Dialektik* noch in der *Ästhetischen Theorie* (hier bis auf einen kurzen Satz) fällt das Stichwort »Märchen«, und in der

schen Schrecken und vom mythischen Zwang mit sich bringen. Seine Deutung des Märchens scheint allerdings zweideutiger zu sein. Einerseits bedeuten Märchen für Adorno mit ihrer »Idealform des Optativs« (Jolles) Glücksversprechen. Sie liefern gerade wegen der Selbstverständlichkeit, mit der sie vom Wunderbaren durchtränkt sind und es einfach und fröhlich (nicht ängstlich) hinnehmen, Angebote zum Glück, jedoch ohne, dass es verständlich werden kann. Deswegen stimmen Märchen Kinder, aber nicht Erwachsene glücklich. Für den Erwachsenen bedeuten sie eine Erinnerung ans Glücksversprechen, *nicht* dessen Erfüllung. Dass es mit dem Glück ähnlich wie mit der Wahrheit bestellt ist, und dass dies in der Kunst am besten zum Ausdruck kommt, ist die These der späteren *Ästhetischen Theorie*, die an einer einzigen Stelle das Märchen nennt: »Die Werke sprechen wie Feen in Märchen: du willst das Unbedingte, es soll dir werden, doch unkenntlich. Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables«.[43] Wie die Kunst für Adorno rätselhaft die Wahrheit darbietet (ohne sie jedoch diskursiv erklären zu können), so bieten Märchen genau so rätselhaft das Glück als Geborgenheit an. Märchenglück kann nur unbewusst erlebt werden und entzieht sich dem rationalen Begreifen.

Auch Adornos Utopie der Erkenntnis ist insofern an Glück gekoppelt, als sie unter Anderem an der Wiedergewinnung der Einheit zwischen Zeichen und Sache gegen deren diskursiv-zweckmäßige Trennung festhält. So ist vor allem der Name »der Begriff dessen, was nicht Exemplar seiner Gattung ist«[44] und der also in seinem innersten Wesen den Tauschwert der Sachen zumindest im Augenblick der Benennung außer Kraft setzt; und der Gestus des So-ist-es, der dem mimetischen Charakter von Kunst entspricht, versucht, Sprache als eine nicht primär kommunikative zu retten. Kunst ist also insofern mit Kindern verwandt, als diese beim Spielen die gleiche Indifferenz gegen die Fungibilität der Gegenstände und die »Äquivalentenform« an den Tag legen. Adorno schlägt hier den Bogen

Dialektik der Aufklärung befindet sich die einzige (jedoch bedeutsame) Okkurrenz am Schluss des schon erwähnten *Odyssee*-Kapitels: »Erst als Roman geht das Epos ins Märchen über« (GS 3, S. 99).

43 Adorno, Ästhetische Theorie, in: GS 7, S. 191.

44 Rolf Tiedemann, Begriff – Bild – Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis, in: Hamburger Adorno-Symposion, hrsg. von M. Löbig und G. Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 67-78, hier: S. 76. Tiedemann bemerkt zu recht, dass Benjamins »Namentheorie« aus dem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* und aus dem *Trauerspiel*-Buch Adorno immer wieder fasziniert hat, dass er sie jedoch für die philosophische Arbeit letztendlich nicht reklamiert hat, sondern dagegen an der »Anstrengung des Begriffs« durch die bestimmte Negation festgehalten hat.

zu den Tieren und Märchen, sodass Tiere und Kinder als ideale Protagonisten eines utopischen Entwurfs des intentionslosen Daseins bezeichnet werden. Geht die Utopie eines friedlichen Beisammenseins von Tieren und Menschen mit der Idee einer Mimesis ans Tier einher,[45] wird sie dann auch in der Kopplung an diesen radikalen Sprachgestus präzisiert, den auch Märchen kennen:

> Die Unwirklichkeit der Spiele gibt kund, dass das Wirkliche es noch nicht ist. Sie sind bewußtlose Übungen zum richtigen Leben. […] Indem die Tiere ohne den Menschen irgend erkennbare Aufgabe existieren, stellen sie als Ausdruck gleichsam den eigenen Namen vor, das schlechterdings nicht Vertauschbare. Das macht sie den Kindern lieb und ihre Betrachtung selig. Ich bin ein Nashorn, bedeutet die Figur des Nashorns. Märchen und Operetten kennen solche Bilder, und die lächerliche Frage der Frau, woher wir wüßten, daß der Orion auch in der Tat Orion heißt, erhebt sie zu den Sternen.[46]

GEWALT DER MÄRCHEN ODER DER RÜCKFALL INS MYTHISCHE

Für Adorno haftet dem Märchen jedoch eine Zweideutigkeit an, die anders ist, als die des nicht einlösbaren Glücks, wie in einem anderen Text aus den *Minima Moralia* nahe gelegt wird, auf den im Folgenden näher eingegangen werden soll:

> *Über den Bergen.* – Vollkommener als jedes Märchen drückt Schneewittchen die Wehmut aus. Ihr reines Bild ist die Königin, die durchs Fenster in den Schnee blickt und ihre Tochter sich wünscht nach der leblos lebendigen Schönheit der Flocken, der schwarzen Trauer des Fensterrahmens, dem Stich des Verblutens; und dann bei der Geburt stirbt. Davon aber nimmt auch das gute Ende nichts hinweg. Wie die Gewährung Tod heißt, bleibt die Rettung Schein. Denn die tiefere Wahrnehmung glaubt nicht, daß die erweckt ward, die gleich einer Schlafenden im gläsernen Sarg liegt. Ist nicht der giftige Apfelgrütz, der von der Erschütterung der Reise ihr aus dem Hals fährt, viel eher als ein Mittel des

[45] Zu Adorno und den Tieren vgl. Arndt Hoffmann: »Rien faire comme une bête«. Überlegungen zu Adornos Tieren, in: Ders., Th. Bedorf, J. Maaßen u.T. Skrandies, Marginalien zu Adorno, Münster 2003, S. 107-141.

[46] GS 4, S. 261. Zu diesem Text und zu anderen hier zitierten Stellen vgl. Alexander García-Düttmann, So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos »Minima Moralia«, Frankfurt a.M. 2004, S. 59-63.

> Mordes der Rest des versäumten, verbannten Lebens, von dem sie nun erst wahrhaft genest, da keine trügenden Botinnen sie mehr locken? Und wie hinfällig klingt nicht das Glück: »Da war ihm Schneewittchen gut und ging mit ihm«. Wie wird es nicht widerrufen von dem bösen Triumph über die Bosheit. So sagt uns eine Stimme, wenn wir auf Rettung hoffen, daß Hoffnung vergeblich sei, und doch ist es sie, die ohnmächtige, allein, die überhaupt uns erlaubt, einen Atemzug zu tun. Alle Kontemplation vermag nicht mehr, als die Zweideutigkeit der Wehmut in immer neuen Figuren und Ansätzen geduldig nachzuzeichnen. Die Wahrheit ist nicht zu scheiden von dem Wahn, daß aus den Figuren des Scheins einmal doch, scheinlos, die Rettung hervortrete.[47]

Das Märchen *Sneewittchen* steht für Adorno von Anfang an im Banne des Todes, der jedes Glück hinfällig macht. Dies wird klar, wenn man seine Version mit der Grimmschen[48] vergleicht. Nur bei Adorno ist der Schnee *leblos lebendig* (ein Oxymoron, das sich auf die ganze Semantik des Märchens und seiner Zweideutigkeit erstreckt), der Fensterrahmen ist von einer »schwarzen Trauer« und das Rote ist nicht nur die Farbe des Blutes, das vom gestochenen Finger auf den Schnee fällt, sondern antizipiert gleich das *Verbluten*, also den Tod der Mutter bei der Geburt, der kurz darauf erwähnt wird (und der aber von den Brüdern Grimm in einem fast gleichgültigen, märchenhaft antitragischen Ton berichtet wird: »Und wie das Kind geboren war, starb die Königin«[49]). Das Thema des Märchens, die Wehmut, wird in zwei Bewegungen präsentiert, die auch der Text durchmacht. Die erste ist das von jeder Kontemplation (als Hoffnung im Leben, aber auch in der Kunst) wiederholte *Nachzeichnen*, d.h. nach einer Vorlage zeichnen, nach dem Muster, das sich immer wiederholen muss (das wird formal durch die Wiederholung von Schlüsselwörtern im Text betont: *Rettung*, *Wehmut*, *Schein*). Dieses Nachzeichnen wird seinerseits im

[47] GS 4, S. 135 f. Den Versuch, eine musikalische Komposition im Duktus dieses Textes zu entdecken, hat Dieter Schnebel gemacht: Schnebel, Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk, in: H. Schweppenhäuser (Hrsg.): Theodor W. Adorno zum Gedächtnis. Eine Sammlung, Frankfurt a.M. 1971, S. 129-145.

[48] Sneewittchen, in: J. und W. Grimm, Kinder- und Hausmärchen (s. Anm. 9), S. 235-244. Adorno bezieht sich auf die Version der letzten, üblich verbreiteten Ausgabe (1837), die aber im Vergleich zu den vorigen einige wichtige Änderungen enthält, u.A. die Tatsache, dass die leibliche Mutter von Schneewittchen stirbt und die Stiefmutter später das Mädchen umbringen will. Ursprünglich war hier – wie auch in anderen Märchen – die echte Mutter die böse, die ihre Tochter hasst. Die Darstellung einer regelrechten Rabenmutter war jedoch für die moralischen Vorstellungen der Zeit inakzeptabel, sodass die Brüder Grimm von Auflage zu Auflage alle bösen Mütter der Märchen durch böse Stiefmütter ersetzten.

[49] Ebd., S. 236.

Text selbst als Doppelbewegung vorgeführt. Die Königin, die am Fenster sitzt, ist zunächst einmal Subjekt der Kontemplation – sie schaut auf die Winterlandschaft und wünscht sich die Erfüllung ihres Lebens, die sich gleich danach als ästhetisch Schönes mit den malerisch aufgetragenen drei Farben darbietet. Sie ist aber gleichzeitig auch Objekt der Kontemplation, wenn Adorno sie am Anfang als das reine *Bild* der Wehmut, quasi ein Stillleben schildert (*nature morte*, wiederum dem Oxymoron *leblos lebendigen* ähnlich). Dass hier nicht nur von Märchen, sondern von Kunst allgemein die Rede ist, liegt also nahe. Das ist jedenfalls ein weiteres Indiz dafür, dass Adorno in Märchenepisoden kristallisierte Bilder, ›eingefrorene‹ Gesten aus der Vergangenheit sieht, die kulturkritisch und geschichtsphilosophisch interpretiert werden sollen und als Metaphern für dialektische Denkbewegungen produktiv eingesetzt werden können. Im Unterschied zu Benjamin glaubt er nämlich weniger an ihr erneuerbares Erzählpotenzial, an jene Rekombinierbarkeit, die letztendlich auch erlaubt, die Kulturgeschichte ›gegen den Strich‹ lesen zu können.

Die zweite Bewegung, die der *Zweideutigkeit*, die jeder Wehmut und jedem Glück innewohnt, bezieht sich zuerst auf die Zweideutigkeit des ästhetischen Erlebnisses aber auch des Lebens, nach einem sehr bekannten Adorno-Motiv: Die Kunst ist eben ein Glücksversprechen, das der Erfahrung der Hoffnung nahe steht. Rettung ist nur Schein, und trotzdem oder vielleicht gerade deswegen erhoffen wir uns schein*lose* Erlösung. Dies sollte aber nicht täuschen, denn im Text, vor allem in seiner Mitte, geht es wirklich auch um Märchen. Das Glück, welches das Märchen verspricht, ist für Adorno zweideutig. Zunächst einmal, weil der Preis, der dafür bezahlt wurde (exemplarisch der Tod der Königin am Anfang), nie zurückbezahlt werden kann. Und die »tiefere Wahrnehmung« ahnt, dass Schneewittchen nicht wirklich zu einem neuen Leben erwecken kann, sondern dass ihr ›Glück‹ sich nur im Tod vollziehen kann; und zweitens weil die tödliche Bestrafung der bösen Stiefmutter am Schluss, auf die hier Adorno anspielt, Vergeltung, aber keinesfalls Versöhnung ist. Die Stiftung einer neuen Ordnung erfolgt nur durch eine neue Gewaltform, welche die alte Ordnung absetzt. Weder von Komplizität des Helden mit der Natur noch vom befreienden Zauber ist hier die Rede, und selbst der Akt des Erzählens, der für Benjamin der höchste Emanzipationsakt der Gattung Märchen gegenüber den mythischen Kräften darstellt, scheint hier keine Rolle zu spielen.

Das Problematische des Märchens und, in historisch-messianischer Perspektive, von jeder Abkehr von Ungerechtigkeit und Gewalt als immer wiederkehrenden Formen des Mythischen, hängt also mit der Frage nach der »Versöhnung« zusammen, die für Adorno auch das Märchen in seiner

befreienden Kraft nicht geben kann. Es kann nämlich ohne Vergeltung und Bestrafung der Schuld, oder aber, im besseren Fall, ohne Verdrängung der Schuld und des Leidens und sogar ohne die Hoffnung auf diese überlebenswichtige Verdrängung nicht auskommen. Nicht umsonst hat Adorno den Satz Benjamins aus dem *Passagen*-Werk »Solange es noch einen Bettler gibt, gibt es noch Mythos« (GS V, 1, S. 505) in einem als *Regressionen* betitelten Text (in dem es um persönliche kindliche Erinnerungen an Motive aus Volksliedern geht) so kommentiert:

> Würde nicht doch am Ende das Verschwinden des Bettlers alles wieder gutmachen, was ihm je angetan ward und was nicht wieder sich gutmachen lässt? Versteckt nicht gar in aller Verfolgung durch die Menschen, die mit dem Hündchen die ganze Natur aufs Schwächere hetzen, sich die Hoffnung, dass die letzte Spur der Verfolgung getilgt werde, die selber das Teil des Natürlichen ist? Wäre nicht der Bettler, der durch die Pforte der Zivilisation hinausgedrängt ward, geborgen in seiner Heimat, die befreit ist vom Bann der Erde? »Kannst nun ruhig sein, Bettler kehrt schon heim«.[50]

Adorno hatte noch 1934 in seinem Brief an Benjamin über dessen Kafka-Aufsatz die sündelose Welt als die »Schlüsselfigur des Märchens« beschrieben, das damals für ihn eben keine Überlistung des Mythischen darstellte und also nicht *nach*-, sondern *vor*mythisch, weil sündelos war.[51] Doch für den Adorno der Vierziger und Fünfziger Jahre ist diese sündelose Welt auch im Märchen und in seinem emanzipatorischen Akt des Erzählens nicht mehr zu finden. Die Zweideutigkeit des märchenhaften Glücks, letztendlich seine Aporie, rührt also entweder von einem Rückfall ins Mythische oder von einer konstitutiven Ohnmächtigkeit, daher die Grausamkeit der Geschichte oder aber die Passivität des Helden (zum Beispiel des »erwachenden«, aber eigentlich noch »toten« Schneewittchen) dem Grauen gegenüber.

Benjamins Beschäftigung mit dem Märchen zwischen Ende der Zwanziger und Ende der Dreißiger Jahre, in *Berliner Kindheit* und *Einbahnstraße* bis zum *Erzähler*-Aufsatz, war unter anderem auch der Versuch gewesen, diese ›einfache Form‹, die konservative bis reaktionäre Kulturkreise mit ihrer Verherrlichung des echten deutschen Volksguts für sich rekla-

[50] GS 4, S. 225. Der Text von Karl G.W. Tauberts *Wiegenlied* lautet: »Schlaf in guter Ruh. | Tu die Äuglein zu, | Höre wie der Regen fällt, | Hör wie Nachbars Hündchen bellt. | Hündchen hat den Mann gebissen, | Hat des Bettlers Kleid zerrissen, | Bettler läuft der Pforte zu: | Schlaf in guter Ruh'! […] Kannst nun ruhig sein | Bettler kehrt schon ein«.

[51] Vgl. den Brief Adornos an Benjamin des 17. Dezember 1934, in: Adorno-Benjamin: Briefwechsel (s. Anm. 22), S. 93.

mierten, für eine linke Kulturkritik zu retten. In Benjamins scharfer Kritik an Gundolf im *Wahlverwandtschaften*-Essay sowie in seinen Anfang der Dreißiger Jahre verfassten Rezensionen *Wider ein Meisterwerk* (über Kommerell) und *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* ist vermutlich auch diese Problematik implizit enthalten, beruft sich Benjamin hier doch oft auf den genuin philologischen Geist der Brüder Grimm, die »die Sachgehalte nie außerhalb des Wortes zu fassen suchten und nur mit Schauder von ›durchscheinender‹, ›über sich hinausweisender‹ literaturwissenschaftlicher Analyse hätten reden hören« (GS III, S. 289). Ebenso philologisch trotz auktorialer Eingriffe war für Benjamin – so könnte man hinzufügen – die Grimmsche Arbeit an den Märchen- und Sagensammlungen, ›unphilologisch‹ ist dagegen ihre reaktionäre Instrumentalisierung, die sich mit dem irrationalistischen Gewand der Einfühlung verkleidet. Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und nachdem die Fronten zwischen Faschismus und linker Emigration verschwunden sind, ist dieser Rettungsversuch jedoch keine dringende politische Notwendigkeit mehr; dazu kommt, dass Adorno nach den Erlebnissen in den USA einen verstärkt ›bösen Blick‹ auf die sogenannte Volkskultur hat, von der die moderne Massenkultur und Kulturindustrie in seinen Augen aus dem Vollen schöpft, ohne jedoch eine ideologisch-politische Motivation mehr zu brauchen, weil die einzige Rechtfertigung die Logik des Markts ist. So kommt die das Märchen *Schneewittchen* abschließende Szene in einem weiteren Text der *Minima Moralia* nochmal vor, der den wiederum aus einem Märchen (*Rotkäppchen*) stammenden Titel *Wolf als Großmutter* trägt. Hier geht es um eine gnadenlose Kritik des Films, der es nach Adorno schafft – so erklärt sich auch der Titel –, sich als gemütliche volkstümliche Wärme zu verkleiden, während er gleichzeitig, als Mittel der Kulturindustrie, die größte Entmenschlichung produziert. Es sei hier nicht auf Adornos recht einseitige Filmkritik eingegangen, sondern nur auf eine Stelle hingewiesen, in der es heißt:

> Der Film sei voll der Lüge der Stereotypie? Aber Stereotypie ist das Wesen der Volkskunst, die Märchen kennen den rettenden Prinzen und den Teufel wie der Film den Helden und den Schuft, und noch die barbarische Grausamkeit, mit der die Welt in Gute und Böse aufgeteilt wird, hat der Film mit den höchsten Märchen gemein, welche die Stiefmutter in glühenden Eisenschuhen zu Tode sich tanzen lassen. *(GS 4, S. 230)*

Hier wird wieder der Schluss von *Schneewittchen* zitiert, der anderen grausamen Märchenschlüssen wie etwa von *Aschenputtel* oder von *Die zwölf Brüder* ähnlich ist – ein weiterer Hinweis auf die vor allem von der

strukturalen Märchenforschung immer wieder betonte Typen- und Formelhaftigkeit der Märchen, die Adorno nun viel weniger neutral als »Stereotypie« bezeichnet. Stellt sie die entzauberte und säkularisierte Version des Zwanghaften im Mythos dar, dann ist der Film mit seinen stereotypen Handlungsfiguren und -verläufen die moderne Version des Märchens: Filmfiguren sind Allegorien der modernen Gesellschaft, wie Märchenfiguren Allegorien nicht allgemein der Kulturgeschichte sind, sondern auch von Macht- und Unterwerfungsdispositiven in ihr. Für Adornos totalen Kulturpessimismus ab 1945 schlagen nicht nur Vernunft, sondern auch die Erlösungsmöglichkeiten der ›fröhlichen‹ Märchen in Mythos zurück, und das *happy end* ist für ihn zum Motto der alles umfassenden Kulturindustrie geworden.

MARBACHER VORTRÄGE

PETER HOFFMANN

MOLTKE, GOERDELER UND STAUFFENBERG[1]

Fragen und Kontroversen

Im September 2009 übergaben Freya von Moltke und ihr Sohn Helmuth Caspar 168 Briefe, die Helmuth James von Moltke und seine Frau Freya sich in den Monaten von September 1944 bis zu Moltkes Hinrichtung am 23. Januar 1945 schreiben konnten, als Schenkung an das Deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar. Der älteste Sohn Helmuth Caspar von Moltke und die Witwe seines jüngeren Bruders Konrad, Ulrike von Moltke (geborene Haeften) sowie der Leiter des Archivs Professor Dr. Ulrich Raulff waren sich einig, dass die Briefe zugleich mit ihrem geschichtlich-dokumentarischen Wert einen außerordentlichen literarischen Schatz darstellten. Am 24. März 2011 wurde die Erwerbung in Marbach mit Lesungen und einem Vortrag vorgestellt und kommentiert. Die Inhalte der Briefe sind erschütternde Zeugnisse. Sie handeln von der Erwartung des immer unmittelbar drohenden Todestages, der Vorbereitung darauf und dem gleichzeitigen Kampf um das Überleben. Die Briefe, in Moltkes systematischem, scheinbar nüchternem Stil, geben ein für den Leser schwer erträgliches Maß an seelischen Qualen, Glaubenskämpfen und Tröstungen. Daneben verblassen eigentlich die Fragen, die Historiker an den politischen und juristischen Inhalt stellen können. Doch berührt die Frage nach Moltkes Mitwirkung in Umsturzplänen und seiner Stellung zum Geschehen des 20. Juli 1944 über die Frage nach den Geschehnissen hinaus grundsätzliche Kontroversen um den deutschen Widerstand gegen den Nationalsozialismus, die im Folgenden betrachtet werden.

I

Mehrere Sammlungen von Briefen von Helmuth James von Moltke sind erschienen: Helmuth James von Moltke, *Briefe an Freya* (1988);[2] Helmuth James von Moltke, *Im Land der Gottlosen. Tagebuch und Briefe aus der Haft 1944/45* (2009);[3] Helmuth James und Freya von Moltke, *Abschiedsbriefe Gefängnis Tegel* (2011).[4]

[1] Die folgende Abhandlung ging aus dem Vortrag des Verfassers am 24. März 2011 in Marbach hervor.

[2] Helmuth James von Moltke, Briefe an Freya 1939-1945, hrsg. v. Beate Ruhm von Oppen, München 1988.

[3] Helmuth James von Moltke, Im Land der Gottlosen. Tagebuch und Briefe aus der Haft 1944/45, hrsg. und eingel. v. Günter Brakelmann, München 2009.

[4] Helmuth James und Freya von Moltke, Abschiedsbriefe Gefängnis Tegel September

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-016 | CC BY-NC-ND 4.0

Das umfassendste Werk über Moltke und seinen »Kreisauer Kreis« ist Ger van Roon, *Neuordnung im Widerstand. Der Kreisauer Kreis innerhalb der deutschen Widerstandsbewegung* (1967).[5] Freya von Moltke, Michael Balfour und Julian Frisby verfassten eine eindringende Studie, deren deutsche Fassung, *Helmuth James von Moltke 1907-1945*, 1975 erschien; weitere Biografien sind Kurt Finker, *Graf Moltke und der Kreisauer Kreis* (1978); Günter Brakelmann, *Helmuth James von Moltke 1907-1945* (2007); Jochen Köhler, *Helmuth James von Moltke. Geschichte einer Kindheit und Jugend* (2008).[6]

Die bisher umfassendste Sammlung der Schriften von Carl Friedrich Goerdeler, *Politische Schriften und Briefe Carl Friedrich Goerdelers* (2003),[7] wurde von Sabine Gillmann und Hans Mommsen herausgegeben. Die Biografie von Gerhard Ritter, *Carl Goerdeler und die deutsche Widerstandsbewegung* (1954),[8] ist bis heute nicht überholt. Eine kurze Studie von Ines Reich, *Carl Friedrich Goerdeler. Ein Oberbürgermeister gegen den NS-Staat* (1997) geht von Pauschalurteilen über »National-Konservative« aus.[9] Eine Studie des Verfassers untersucht das Thema *Carl Goerdeler and the Jewish Question 1933-1942* (2011).[10]

Von Claus Schenk Graf von Stauffenberg gibt es außer einer 1938 veröffentlichten Studie zur Abwehr von Fallschirmtruppen[11] und wenigen gesondert veröffentlichten Briefen nur in der Sekundärliteratur verstreute persönliche schriftliche Äußerungen, so einige Jugendgedichte und eine zusammen nicht unbeträchtliche Anzahl von Briefauszügen.[12] Die Hauptwerke über Stauffenberg beginnen mit

1944-Januar 1945, hrsg. v. Helmuth Caspar von Moltke und Ulrike von Moltke, München 2011.

[5] Ger van Roon, Neuordnung im Widerstand. Der Kreisauer Kreis innerhalb der deutschen Widerstandsbewegung, München 1967.

[6] Michael Balfour and Julian Frisby, Helmuth von Moltke. A Leader against Hitler, London und Basingstoke [1972]; Freya von Moltke, Michael Balfour, Julian Frisby, Helmuth James von Moltke 1907-1945, Stuttgart 1975; Kurt Finker, Graf Moltke und der Kreisauer Kreis, Berlin 1978; Günter Brakelmann, Helmuth James von Moltke 1907-1945, München 2007; Jochen Köhler, Helmuth James von Moltke. Geschichte einer Kindheit und Jugend, Reinbek bei Hamburg 2008.

[7] Carl Friedrich Goerdeler, Politische Schriften und Briefe Carl Friedrich Goerdelers, hrsg. v. Sabine Gillmann und Hans Mommsen, (2 Bde) München 2003.

[8] Gerhard Ritter, Carl Goerdeler und die deutsche Widerstandsbewegung, Stuttgart 1954, 2. Aufl. 1956.

[9] Ines Reich, Carl Friedrich Goerdeler. Ein Oberbürgermeister gegen den NS-Staat, Köln 1997.

[10] Peter Hoffmann, Carl Goerdeler and the Jewish Question, 1933-1942, Cambridge, New York u.a. 2011; die erweiterte deutsche Fassung erscheint im Frühjahr 2013 im Böhlau-Verlag unter dem Titel Carl Goerdeler und die Verfolgung der Juden.

[11] [Claus] Graf Schenk von Stauffenberg, Gedanken zur Abwehr feindlicher Fallschirmeinheiten im Heimatgebiet, in: Wissen und Wehr. Monatsschrift der Deutschen Gesellschaft für Wehrpolitik und Wehrwissenschaften 19 (1938), S. 459-476.

[12] Peter Hoffmann, Claus Graf Stauffenberg und Stefan George: Der Weg zur Tat, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XII (1968), S. 520-542; Klaus-Volker Gießler, Briefwechsel zwischen Claus Graf Stauffenberg und Georg von Sodenstern von Februar/

Eberhard Zellers *Geist der Freiheit. Der zwanzigste Juli* (1952, 5. Auflage 1965). Zeller stellte Stauffenberg zurecht als Helden dar, schuf eine geheimnisvolle Atmosphäre und hielt in der Art der Anhänger Stefan Georges vieles für nicht für eine breite Allgemeinheit geeignet – so vermisst man Ecken und Kanten. Zeller hatte auch noch keinen Zugang zu den militärischen Akten, die Joachim Kramarz in *Claus Graf Stauffenberg 15. November 1907-20. Juli 1944* (1965),[13] auswertete. Kramarz' Stauffenberg ist eine Gestalt aus Fleisch und Blut, weniger geheimnisumwittert, zwar immer noch fragmentarisch, aber die Entwicklung seines Denkens wird deutlicher. Christian Müller brachte in seiner Dissertation, *Oberst i.G. Stauffenberg* (1970),[14] weitere Dokumente ans Licht und zeichnete die militärische Laufbahn (vom Einsatz in Tunesien 1943 abgesehen) genau nach. Danach fanden sich noch viele weitere Briefe und andere Papiere im Umkreis Stauffenbergs; die Einbeziehung der älteren Zwillingsbrüder erweiterte die Quellenbasis in der Biografie des Verfassers, *Claus Schenk Graf von Stauffenberg und seine Brüder* (1992) beziehungsweise *Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Die Biographie* (2007).[15]

II

Die nebeneinander gestellten Namen Moltke, Goerdeler und Stauffenberg stehen für verschiedene Arten und Zeitphasen des Widerstands. Moltke und Goerdeler widersetzten sich der Politik des Regimes schon in den 1930er Jahren, Stauffenberg etwas später. Moltkes Bemühungen seit 1933, durch Rechtsberatung und Hilfe bei der Emigration Verfolgten und besonders Juden beizustehen waren das, was er praktisch tun konnte. Goerdelers Versuche, die Politik gegen die Juden insgesamt durch unmittelbare Beeinflussung der Reichsregierung zu ändern, entsprachen seinen Möglichkeiten.

1940 arbeitete Moltke, zunächst für sich und informell mit Peter Graf Yorck,[16] seit 1941 mit Horst von Einsiedel, Carlo Mierendorff, Pater Augustin Rösch, Adam von Trott zu Solz und anderen an Grundsätzen der Gestaltung Deutschlands nach

März 1939. Gedanken zum Wesen des Soldatentums, in: Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte. Festschrift für Hans Booms, hrsg, v. Friedrich P. Kahlenberg, Boppard am Rhein 1989, S. 552-564; Ute Oelmann, Edition: Briefe der Brüder Stauffenberg, in: George-Jahrbuch 8 (2010/2011), S. 143-156.

[13] Eberhard Zeller, Geist der Freiheit. Der zwanzigste Juli, München [1952], 3. Aufl. 1956; München, 4. Aufl. 1963, 5. Aufl. 1965; Joachim Kramarz, Claus Graf Stauffenberg 15. November 1907-20. Juli 1944. Das Leben eines Offiziers, Frankfurt a.M. 1965.

[14] Christian Müller, Oberst i.G. Stauffenberg. Eine Biographie, Düsseldorf [1970].

[15] Peter Hoffmann, Claus Schenk Graf von Stauffenberg und seine Brüder, Stuttgart 1992 bzw. Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Die Biographie, München 2007, 3. Aufl. 2009 (zit. Hoffmann, Stauffenberg 2007).

[16] Yorck arbeitete seit 1936 in der Dienststelle des Reichskommissars für die Preisbildung, Oberpräsident und Gauleiter von Ober- und Niederschlesien Josef Wagner, die mit Gesetz vom 29. Oktober 1936 (Reichsgesetzblatt Teil I, Jahrgang 1936, S. 927-928) gebildet wurde; Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 16, S. 156.

Hitlers Sturz.[17] 1942, mitten im Krieg, arbeitete Moltke an einer Aktion zur Rettung von Berliner Juden. Verschwörer im militärischen Geheimdienst schmuggelten Juden in die Schweiz unter dem Vorwand, sie würden als Nachrichtenagenten arbeiten.[18] In Moltkes, Goerdelers, Oberst Hans Osters, Hans von Dohnanyis – und Max Warburgs – Hilfe für Juden bei der Emigration lag natürlich keine Zustimmung zur Vertreibung.[19] Moltke nützte seine Stellung als Kriegsverwaltungsrat im Oberkommando der Wehrmacht / Amt Ausland / Abteilung Völkerrecht zum Schutz von Geiseln, Kriegsgefangenen, Zivilpersonen und Juden Tag um Tag, wie dies durch die verdienstvolle Dokumentenveröffentlichung von Ger van Roon, *Völkerrecht im Dienste der Menschen* (1986) und das Erscheinen der *Briefe an Freya* aus den Jahren 1939-1944 vor der Gefängniszeit dokumentiert ist. Historiker wie Theodore Hamerow neigen gleichwohl zu der Legende, Moltke mochte »nicht über konkrete Maßnahmen nachdenken, mit denen das verhasste Regime vielleicht zu stürzen war«.[20] Das kam aus einer missverstandenen Formulierung in Moltkes Brief über die Volksgerichtshof-Verhandlung gegen ihn, worin er schrieb, das Gericht habe festgestellt, »wir haben keinen einzigen organisatorischen Schritt unternommen«. Und: »Wir haben nur gedacht.« Moltke schrieb nicht, dass es so gewesen, sondern dass es »das Schöne an dem so aufgezogenen Urteil« sei. Der Präsident des Volksgerichtshofs, Roland Freisler, hielt ihm vor, der Nationalsozialismus und das Christentum haben gemeinsam, dass sie den ganzen Menschen verlangen und Moltke kommentierte:

> Denk mal, wie wunderbar Gott dies sein unwürdiges Gefäß bereitet hat: In dem Augenblick, in dem die Gefahr bestand, dass ich in aktive Putschvorbereitungen hineingezogen wurde – Stauffenberg kam am Abend des 19. zu Peter – , wurde ich rausgenommen, damit ich frei von jedem Zusammenhang mit der Gewaltanwendung bin und bleibe.

Moltke wurde am 19. Januar 1944 verhaftet.[21] Das Gericht erfuhr nichts von Moltkes enger Verbindung zur Verschwörung im Jahr 1943. Moltke schloss, »wir wer-

[17] Balfour, Frisby, s. Anm. 6, S. 128-169.

[18] Michael Balfour, Withstanding Hitler in Germany 1933-45, London und New York 1988, S. 188; Winfried Meyer, Unternehmen Sieben. Eine Rettungsaktion für vom Holocaust Bedrohte aus dem Amt Ausland / Abwehr im Oberkommando der Wehrmacht, Frankfurt a.M. 1993, passim.

[19] Man hat Goerdeler »dissimilatorischen Antisemitismus« angelastet, nicht dagegen Moltke, Oster, Dohnanyi oder Max Warburg, die ebenfalls die Emigration der Juden befürworteten und auch, im Gegensatz zu Goerdeler, aktiv unterstützten. Siehe Hans Mommsen, Gesellschaftsbild und Verfassungspläne des deutschen Widerstandes, in: Der deutsche Widerstand gegen Hitler. Vier historisch-kritische Studien, hrsg. v. Walter Schmitthenner und Hans Buchheim, Köln 1966, S. 269-270, Anm. 110; Hans Mommsen, Alternative zu Hitler: Studien zur Geschichte des deutschen Widerstandes, München 2000, S. 389; Hans Mommsen, Carl Friedrich Goerdeler im Widerstand gegen Hitler, in: Goerdeler, Politische Schriften und Briefe, s. Anm. 7; Hoffmann, Carl Goerdeler, s. Anm. 10, S. 10, 16, 60, 88, 173.

[20] Theodore S. Hamerow, Die Attentäter. Der 20. Juli – von der Kollaboration zum Widerstand, München 1999, S. 302, 316, 318, 394-395, 400-402.

[21] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 595-596, 609.

den gehenkt, weil wir zusammen gedacht haben«. Die Verneinung praktischen Tuns bezog sich auf die praktische organisatorische Vorbereitung des 20. Juli, auf den »Goerdeler-Mist«, wie Moltke nach seiner Verhandlung vor dem Volksgerichtshof aus Tegel schrieb, nicht auf die geistige Vorbereitung. Moltke zitierte Freisler in Anführungszeichen:

> Der Moltke-Kreis war bis zu einem gewissen Grade der Geist des ›Grafen-Kreises‹, und der wieder hat die politische Vorbereitung für den 20. Juli gemacht; denn der Motor des 20. Juli war ja keineswegs Herr Goerdeler, der wahre Motor steckte in diesen jungen Männern.[22]

Moltke beschrieb, was das Gericht glaubte oder akzeptierte, nicht die Wirklichkeit seiner Nähe zu den Umsturzvorbereitungen.

Carl Friedrich Goerdeler war von 1930-1937 Oberbürgermeister von Leipzig, Fachmann für Kommunalpolitik, Wirtschaft und Finanzen. Nach dem Sturz Heinrich Brünings 1932 war er Kanzlerkandidat, diente zweimal je ein Jahr als Reichskommissar für die Preisbildung, drang im August 1936 auf Einschränkung der Rüstung und Änderung der Politik gegen die Juden. Im November 1936 trat er als Oberbürgermeister zurück aus Protest gegen die Entfernung des Denkmals für Felix Mendelssohn-Bartholdy vor dem Gewandhaus in Leipzig;[23] der getaufte Christ Mendelssohn war für die Nationalsozialisten »Rasse-Jude«. Gustav Krupp von Bohlen und Halbach hatte Goerdeler für sein dreiköpfiges Direktorium gewinnen wollen; nach Hitlers Einspruch dagegen hatte er Goerdeler 100,000 Reichsmark Abfindung angeboten, die dieser ablehnte. Auf Anregung des Reichsministers für Wirtschaft und Präsidenten der Reichsbank Dr. Hjalmar Schacht und mit der amtlichen Unterstützung des Preußischen Ministerpräsidenten und Reichskommissars für die Durchführung des Vierjahresplans, Ministerpräsident Generaloberst Hermann Göring, bereiste Goerdeler 1937 und 1938 Frankreich, Belgien, England, Kanada und die Vereinigten Staaten, 1939 England, Libyen, Ägypten, Palästina, Syrien und die Türkei. Krupp folgte Schachts Rat und finanzierte die Reisen, über die Goerdeler gegenüber Krupp peinlich genau abrechnete.[24] Nachdem der sächsische Gauleiter Mutschmann Goerdelers Pass beschlagnahmt hatte, ließ ihm Göring

[22] Count Helmuth James von Moltke, A German of the Resistance. The Last Letters. Second and enlarged edition, London 1947, S. 54, 58-59, 64-65; Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 599, 602-603, 609; Moltke, Abschiedsbriefe Gefängnis Tegel, s. Anm. 4, S. 468-483.

[23] So Goerdeler in einer Gefängnisaufzeichnung vom Januar 1945 in Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 1224.

[24] Historisches Archiv Krupp FAH 23/FAH 4 E 154: Krupp an Hitler 15. Juni 1936, Masch.-Durchschlag; Hauptmann a.D. Fritz Wiedemann 1. Juli 1936 an Krupp; Wiedemann an Krupp 24. Februar 1937. Vgl. Ian Colvin, Vansittart in Office. An historical survey of the origins of the second world war based on the papers of Sir Robert Vansittart, Permanent Under-Secretary of State for Foreign Affairs 1930-38, London 1965, S. 149; Sabine Gillmann, Bearb., Nachlass Carl Goerdeler (1884-1945). Bestand N 1113 (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs), Koblenz: Bundesarchiv, 2004, S. XI zit. Historisches Archiv Krupp FAH 4 E 154. [Carl Goerdeler], »Anlage« (von Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 1202 »Rechenschaftsbericht« überschrieben), Hs., [Gefängnis, Januar 1945], Bundesarchiv Koblenz N

einen neuen mit Diplomatenvisen ausstellen. Goerdeler legte seine Reiseberichte Hitler, Göring, Generaloberst Werner Freiherr von Fritsch und Anderen vor.[25] Wie schon in seinen an Hitler gerichteten Denkschriften der Jahre 1934 und 1935, wies er auf Frankreichs und Englands »Bedenken über die Behandlung der Judenfrage, der Logenfrage, der Kirchenfrage« hin sowie auf die Notwendigkeit der Rechtssicherheit und Freiheit.[26] Aus Kanada berichtete er, es »begegnet auch die Behandlung der J u d e n f r a g e in Kanada größerem Interesse als im Westen Europas«, und es werde »in Kanada der Behandlung der Juden in Deutschland ein auffallend hohes Interesse gewidmet«, und zwar »deshalb, weil in diesem jungen Lande eine ungewöhnlich hohe Achtung vor allen Menschlichkeitswerten zu Tage tritt.«[27] Goerdeler warf damit der Reichsregierung vor, den »Menschlichkeitswerten« keine oder weniger hohe Achtung zu zollen. Auch in Amerika würde die Milderung der Judenpolitik sofort alle gegen Deutschland gerichteten Boykottbestrebungen aus der Welt schaffen.[28] Da alle diese Interventionen ohne Wirkung blieben, versuchte Goerdeler seit 1937, die britische Regierung zu überreden, auf die Reichsregierung Druck auszuüben, damit sie von der Verfolgung und Beraubung, wenn schon nicht von der Vertreibung der Juden ablasse.

Seit 1933 setzte Goerdeler, wie Moltke, alle verfügbaren Mittel ein, um die nationalsozialistische Judenpolitik zu ändern. Zur selben Zeit trat er für eine feste Haltung der britischen Regierung gegenüber Hitlers Provokationen und Kriegsdrohungen und für wirtschaftliche und territoriale Zugeständnisse an Deutschland ein, die den Frieden sichern sollten. Damit würden die »Gemäßigten«, das heißt Hitlers Gegner in Deutschland ermutigt und eine »Revolution« möglich.[29] In einem geheimen Gespräch mit einem Abgesandten des britischen Außenamts am

1113/71, S. 93-95 (Bll. 47-48); Masch. Bundesarchiv Koblenz N 1113/73, S. 27; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 1229.

[25] [Carl Goerdeler], »Unsere Idee«, masch., unterzeichnet »Im Gefängnis Berlin, November 1944«, Bundesarchiv Koblenz N 1113/73 Bl. 116 (S. 17), nicht in Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7; Ritter, Goerdeler, s. Anm. 8, S. 159 aufgrund dieser nicht im einzelnen zitierten Gefängnisaufzeichnung Goerdelers; Historisches Archiv Krupp FAH 23/FAH 4 E 154: Goerdeler an Krupp, Leipzig 22., 25. und 30. Mai sowie 27. August 1937; Krupp an Goerdeler 14. September 1937, Masch.-Durchschlag.

[26] Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 445, 458, 580-586.

[27] [Carl Goerdeler], »27. September 1937. Betrifft Kanada.« Masch.-Durchschlag im Besitz d. Verf., erhalten von Gotthold Müller; ein Exemplar im Bundesarchiv Koblenz im Nachlass Goerdeler ist in Nachlass Carl Goerdeler (1884-1945), s. Anm. 25, S. 21 beschrieben als eine der »Abschriften von Reiseberichten im Besitz von Oberbürgermeister a.D. Karl Strölin«, N 1113/79; der Bericht ist in Gillmann und Mommsen, Politische Schriften nicht abgedruckt; vgl. Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 1233-1234.

[28] Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 578.

[29] Sir Alexander Cadogan (Permanent Undersecretary of State, Foreign Office), Notiz 6. Juli 1937, National Archives, London-Kew, FO371/20733 Bl. 260; A.P. Young Papers 242-X-MI-3-1, Modern Records Centre, University of Warwick, Masch.-Durchschlag, Entwurf für die Veröffentlichung (A.P. Young, The ›X‹ Documents, London 1974, S. 53, 56-57), Bll. 14, 26-27.

6. August 1938, während die Sudetenkrise ihrem Höhepunkt entgegenging, kündigte Goerdeler Hitlers Sturz an. Der Chef des Generalstabes des Heeres, General Ludwig Beck, versuchte am 4. August, durch den Oberbefehlshaber des Heeres Generaloberst Walther von Brauchitsch, die Befehlshaber der Heeresverbände zu verpflichten, gegenüber Hitler die von Beck formulierte Auffassung zu vertreten, die Brauchitsch selbst Hitler vortragen werde, dass ein Angriff auf die Tschechoslowakei die Kräfte Deutschlands übersteigen und zum Weltkrieg führen würde. Beck rechnete mit einer Konfrontation, die zum Sturz Hitlers führen sollte, wie Generalfeldmarschall Erich von Manstein während des Nürnberger Kriegsverbrecherprozesses formulierte: »Der Diktator kann sich nicht zwingen lassen. Mit dem Moment, wo er einem solchen Zwang auch einmal nachgibt, ist seine Diktatur ja erledigt.«[30] Nach damaligem Rechtsverständnis – nicht nach dem Wortlaut des Gesetzes, denn Goerdeler handelte nicht »mit dem Vorsatz, das Wohl des Reichs zu gefährden« – beging Goerdeler Landesverrat, wofür die Todesstrafe drohte.[31]

Trotz ständigen Misserfolgen setzte Goerdeler seine Bemühungen fort und suchte immer wieder Wege, Hitler zur Einsicht zu überreden oder zu stürzen; nur Hitlers Tötung durch ein Attentat wollte er nicht.[32] Im Krieg wurde er der Kanzlerkandidat der Verschwörer um General Beck, Oster, Admiral Wilhelm Canaris, Fritz Dietlof Graf von der Schulenburg, den preußischen Finanzminister Professor Dr. Johannes Popitz, den früheren Botschafter in Rom Ulrich von Hassell, Professor der Staatswissenschaften Dr. Jens Peter Jessen.

Claus Schenk Graf von Stauffenberg trat nach dem Abitur 1926 in das Bamber-

[30] Klaus-Jürgen Müller, Generaloberst Ludwig Beck. Eine Biographie, Paderborn, München, Wien, Zürich 2008, S. 350-352. Müller gibt als Kategorie der zitierten Generale nur den Ausdruck die »höchsten Generale des Heeres« an; die darin liegende Drohung gegen Hitler hält er für wenig gewichtig; zu Manstein: Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof Nürnberg 14. November 1945-1. Oktober 1946, Band XX, Nürnberg: Sekretariat des Gerichtshofs, 1948, S. 679.

[31] »Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Partei und zum Schutz der Parteiuniformen. Vom 20. Dezember 1934«, Reichsgesetzblatt Teil I Jahrgang 1934, Berlin 1934 (RGBl. I 1934), Berlin, Reichsverlagsamt, 1934, S. 1269-1271; »Gesetz zur Änderung von Vorschriften des Strafrechts und des Strafverfahrens. Vom 24. April 1934«, RGBl. I 1934, S. 341-348; Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen und Erläuterungen, hrsg. v. Eduard Kohlrausch, 34. Aufl., Berlin 1938, §§ 88-93a, S. 210-226 (§ 89: »Wer es unternimmt, ein Staatsgeheimnis zu verraten, wird mit dem Tode bestraft.« S. 210, § 88: Staatsgeheimnisse = Tatsachen oder Nachrichten darüber, »deren Geheimhaltung vor einer ausländischen Regierung für das Wohl des Reichs, insbesondere im Interesse der Landesverteidigung, erforderlich ist«; »Verrat im Sinne der Vorschriften dieses Abschnitts begeht, wer mit dem Vorsatz, das Wohl des Reichs zu gefährden, das Staatsgeheimnis an einen anderen gelangen läßt, insbesondere an eine ausländische Regierung oder an jemand, der für eine ausländische Regierung tätig ist, oder öffentlich mitteilt.«

[32] Peter Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat. Der Kampf der Opposition gegen Hitler, München, Zürich, 4. Aufl. 1985, S. 301; Spiegelbild einer Verschwörung. Die Kaltenbrunner-Berichte an Bormann und Hitler über das Attentat vom 20. Juli 1944. Geheime Dokumente aus dem ehemaligen Reichssicherheitshauptamt, Stuttgart 1961, S. 409; Elfriede Nebgen, Jakob Kaiser. Der Widerstandskämpfer, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1967, S. 198.

ger Kavallerie-Regiment 17 ein und galt schon gegen Ende der 30er Jahre als Generalstabsoffizier mit großer Zukunft. Sein Urteil über Hitler schwankte zwischen Verachtung für dessen Vulgarität und Brutalität und Anerkennung seines »Gespürs für Militärisches«. Als Soldat wünschte er natürlich den Erfolg der Waffen, zumal in einem Krieg gegen den Bolschewismus. Auch Moltke erhoffte zunächst den Erfolg des Feldzuges gegen die Sowjetunion, aber Mitte Juli 1941 schrieb er an Freya von Moltke: Wenn die im Gange befindliche Schlacht geschlagen sei, sei der Weg frei: »Das wäre immerhin etwas. Aber wohin? Nach Moskau? Es ist ein unabsehbares Abenteuer und es reut mich sehr, dass ich es im Innern meines Herzens gebilligt habe. Ich habe, durch Vorurteile verführt, geglaubt, Russland würde von innen zusammenbrechen und wir könnten dann in dem Gebiet eine Ordnung schaffen, die uns ungefährlich sein würde.«[33]

Spätestens seit Beginn der systematischen Massenmorde in der Sowjetunion im Juni 1941 schlug Stauffenbergs Urteil über Hitler in Verurteilung und Feindschaft um.[34] In den ersten Monaten des Jahres 1942 sagte er einem Besucher, Oberleutnant d. R. Julius Speer, dem späteren Rektor der Ludwig-Maximilian-Universität in München: »Es gibt nur eine Lösung. Sie heißt töten.«[35] Nach einem Besuch an der Ostfront beim Oberkommando der 6. Armee im Juni 1942 schrieb er dem Oberbefehlshaber der 6. Armee General Friedrich Paulus, in der damals im Militär üblichen Sprache, wie »erquickend« ein Besuch dort sei,

> wo bedenkenlos der höchste Einsatz gewagt wird, wo ohne Murren das Leben hingegeben wird, während sich die Führer und Vorbilder um das Prestige zanken oder den Mut, eine das Leben von Tausenden betreffende Ansicht, ja Überzeugung zu vertreten, nicht aufzubringen vermögen.[36]

Während des Jahres 1942 sprach er immer wieder von den Morden an Juden und anderen Zivilisten.[37] Im September 1942 erklärte er in einer Besprechung mit seinem Vorgesetzten und zwei anderen Offizieren, er selbst sei bereit, Hitler zu töten.[38] Vergeblich versuchte er die ihm erreichbaren Oberbefehlshaber der Ostfront und schließlich, am 26. Januar 1943, noch Generalfeldmarschall von Manstein, den Oberbefehlshaber der Heeresgruppe Don und angesehensten der deutschen Heerführer, zu überzeugen, dass sie Hitler töten müssen; von Manstein erhoffte er Initiative und Führung der Fronde. Manstein stimmte ihm im Prinzip zu, dass Hitler abgelöst werden sollte, schloss aber seine Initiative aus und drohte Stauffenberg schließlich mit Verhaftung, wie dieser seinem Divisionskommandeur in Tunesien berichtete.[39] Hier war er ab 14. Februar 1943 in der 10. Panzer-Division Erster Ge-

33 Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 270 (16. Juli 1941).

34 Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 226-230, 238-239, 249, 252-253 sowie das anschließende Kapitel.

35 Ebd., S. 252.

36 Ebd., S. 255.

37 Ebd., S. 263-264; Peter Hoffmann, Stauffenbergs Freund. Die tragische Geschichte des Widerstandskämpfers Joachim Kuhn, München 2007, S. 186-210.

38 Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 267.

39 Ebd., S. 265-266, 276-281.

neralstabsoffizier (Führungsoffizier) in den Schlachten um Sidi bou Zid, Sbeitla, Kasserine, Médenine und Gafsa. Am 7. April wurde er schwer verwundet, verlor ein Auge, die rechte Hand und zwei Finger der linken. Nach seiner – unvollständigen – Genesung wurde er, mit konspirativen Absichten, in eine hohe Stelle beim Ersatzheer versetzt und übernahm im Spätsommer 1943 von Oberst i. G. Henning von Tresckow die militärische Führung in der Umsturzorganisation. Am 20. Juni 1944 wurde er Oberst i. G. und Chef des Generalstabes beim Chef der Heeresrüstung und Befehlshaber des Ersatzheeres, Generaloberst Friedrich Fromm, wodurch er Zugang zu Hitlers Hauptquartier erhielt. Am 20. Juli 1944 führte er, nach mehreren Versuchen, das Attentat selbst aus, mit den bekannten tragischen Folgen. Zweihundert Verschworene oder in das Komplott Verwickelte wurden erhängt.

III

In seinen Briefen aus Tegel grenzte Moltke sich ab von Goerdelers und Stauffenbergs Gedanken und Tätigkeiten. Moltkes Prozesstaktik bestand unter anderem im Versuch, nachzuweisen, dass er an keinerlei konkreten Umsturzvorbereitungen beteiligt gewesen sei. Dies sah Moltke am 6. Januar 1945 als gelungen an, als die Erklärungen, die er zu geben imstande sei, den in der Anklage behaupteten Tatbestand soweit veränderten, »dass das Gericht nicht gezwungen ist, ein Todesurteil zu fällen«.[40] Zu den Erklärungen gehörte die Behauptung, er beziehungsweise Mierendorff haben versucht, Goerdelers Planung eines Umsturzes anzuzeigen, doch habe die Polizei die Anzeige nicht angenommen mit der Begründung, sie sei schon unterrichtet.[41] In seinem Prozessbericht nannte er »Schutzbehauptungen, die wir alle aufgestellt haben: Polizei weiß, dienstliche Ursache, Eugen [Gerstenmaier] hat nichts kapiert, Delp ist immer gerade nicht dabei gewesen«.[42] Es kam so, wie er am 10. Januar schrieb: Das Gericht habe festgestellt, er und seine Freunde »haben nur gedacht […] wir werden gehenkt, weil wir zusammen gedacht haben«.[43] Moltke konnte also den Anklagepunkt »Defaitismus« nicht entkräften.

Moltke wusste immer, dass er sein »Denken« vielleicht mit dem Leben bezahlen müsse, wollte aber nicht, dass dieser Preis »im äußeren Zusammenhang mit einer Sache gefordert wird, die ich nur missbilligen kann«, und am 1. Oktober 1944 schrieb er: »Nur ginge ich eben lieber in den Tod, wenn es auch formal für meine eigenen Gedanken wäre.«[44] Die »Schutzbehauptungen« entsprachen nicht der Wahrheit, hatten aber diesen Erfolg.

Gegensätze zwischen Moltkes und Goerdelers Denken gab es wirklich. Aber es gab auch Missverständnisse, so wenn Moltke meinte, die Nationalsozialisten und der Volksgerichtshof »haben eben begriffen, dass in Kreisau die Axt an die Wurzel

[40] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 301, 373, 376-378, 455-456.

[41] Ebd., S. 44-46, 376-378, 486.

[42] Ebd., S. 474.

[43] Moltke, A German of the Resistance, s. Anm. 22, S. 54, 58-59, 64-65; Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 599, 602-603, 609; Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 468-483.

[44] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 45-46.

des N.S.[45] gelegt werden sollte und dass nicht nur wie bei G[oerdeler] eine gewisse Fassadenänderung vorgenommmen werden sollte«.[46] Goerdeler hatte allerdings mehr als oberflächliche Änderungen im Sinn, nämlich wie Moltke die Wiederherstellung des Rechtsstaates und der Menschenrechte.

Nach dem Erscheinen der *Abschiedsbriefe Gefängnis Tegel* ist die Frage nach dem Verhältnis Moltkes zu Goerdeler neu zu stellen. Hier gilt es, Prozesstaktik und Wirklichkeit zu unterscheiden.

IV

Moltke und Goerdeler trafen sich *einmal*, am 8. Januar 1943, bei Dr. Peter Graf Yorck von Wartenburg, Hortensienstraße 50, Berlin-Lichterfelde, in einer Zusammenkunft von insgesamt zehn Personen, im Zeichen der Kriegswende während der Schlacht von Stalingrad. Zu der Zeit herrschten in den zivilen und militärischen Verschwörerkreisen fieberhafte Kontaktnahmen und Beratungen. Aufzeichnungen von Hauptmann d. R. Hermann Kaiser vom Stab des Chef der Heeresrüstung und Befehlshabers des Ersatzheeres Generaloberst Friedrich Fromm bieten ein Bild davon mit vielen Einzelheiten.[47]

Von mehr als sechs verschieden detaillierten Beschreibungen der Begegnung sind vier sofort oder bald danach entstanden: Moltkes erster Bericht an seine Frau stammt vom 9. Januar 1943, weitere Details finden sich in den Briefen aus Tegel;[48] Ulrich von Hassell schrieb seinen Bericht am 22. Januar 1943;[49] Hauptmann d. R. Hermann Kaiser hielt in seinen Tagebuchnotizen am 29. Januar 1943 einen Bericht Jessens fest.[50] In den erhaltenen Berichten über Vernehmungen der Geheimen Staatspolizei, in Anklageschriften und Urteilsbegründungen finden sich Bruchstücke.[51] Trotts Witwe, Dr. Clarita von Trott zu Solz, schrieb und sammelte nach dem Ende des Krieges Erinnerungen[52] und Eugen Gerstenmaier veröffentlichte ebenfalls ausführliche Berichte.[53]

45 [Nationalsozialismus]

46 Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 2, S. 531.

47 Peter M. Kaiser, Hrsg., Mut zum Bekenntnis. Die geheimen Tagebücher des Hauptmanns Hermann Kaiser 1941/1943, Berlin 2010, S. 418-425 (18., 21., 25., 29. Januar 1943).

48 Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 301, 368, 373, 376, 377-378, 515.

49 Ulrich von Hassell, Die Hassell-Tagebücher 1938-1944. Aufzeichnungen vom Andern Deutschland, hrsg. v. Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen and Klaus Peter Reiss, Berlin 1988 (zitiert Hassell 1988), S. 347.

50 Kaiser, s. Anm. 47, S. 424-425 (29. Januar 1943).

51 Spiegelbild, s. Anm. 32, S. 234, 257, 263-264, 382, 704; »Anklageschrift gegen Dr. Karl Goerdeler […]«, Berlin, 3. September 1944, Bundesarchiv Berlin R 3018/1583 (alt NJ 1583); Urteil gegen Goerdeler, Leuschner et al., Spiegelbild, s. Anm. 32, S. 530-542.

52 Clarita von Trott zu Solz, Adam von Trott zu Solz. Eine erste Materialsammlung, Sichtung und Zusammenstellung, Reinbek, 1957, unveröffentlicht, S. 227; Clarita von Trott zu Solz, Adam von Trott zu Solz. Eine Lebensbeschreibung, Berlin 1994, S. 170.

53 Eugen Gerstenmaier, Der Kreisauer Kreis. Zu dem Buch Gerrit van Roons »Neuordnung im Widerstand«, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 15 (1967), S. 245; Eugen Gersten-

Im Herbst 1941, als einige Bemühungen um eine neue Umsturzfronde im Gange waren,[54] so die Fühlungnahme Tresckows mit zivilen Verschwörern im Heimatgebiet Ende September, hatte Hassell, wie er am 21. Dezember notierte, »immer etwas Bedenken, dass wir zu wenig Kontakt mit jüngeren Kreisen hätten«. Einige Tage zuvor traf Hassell bei Yorcks mit Moltke, Trott und Karl-Ludwig Freiherr von und zu Guttenberg zusammen und wurde »von allen vieren mit wilder Passion (Anführer Saler [Trott]) bearbeitet« – es gelte, »jeden Anstrich von ›Reaktion‹, ›Herrenclub‹, Militarismus zu vermeiden«, ebenso eine Wiederherstellung der Monarchie, Pfarrer Martin Niemöller wäre als Reichskanzler geeignet. Jedoch: »Zu den Gedanken der Junioren nimmt Pfaff [Goerdeler] (den sie ihrerseits ablehnen) eine fast gänzlich negative Haltung ein«.[55]

Ein Jahr später, so der Bericht Gerstenmaiers, hatten er und Schulenburg zusammen gegen den Widerstand Moltkes »wochenlang daran gearbeitet, die führenden Köpfe des Kreises um Goerdeler mit uns Kreisauern zusammenzubringen«. In Gesprächen mit Popitz und Hassell hatte Gerstenmaier »versucht, eine Plattform für eine solche Begegnung zu schaffen«. Hassell wusste, was »die Kreisauer« von »den Exzellenzen«, wie Moltke sie nannte, trennte – und »zeigte viel Verständnis für unsere, dem Patriarchalismus Goerdelers abgeneigte sozialpolitische und wirtschaftspolitische Konstruktion«.[56] Popitz, Schulenburg, Trott und auch andere hielten für nötig, was eigentlich selbstverständlich sein musste,

> den Generalen eine möglichst geeordnete und festgefügte Repräsentanz der zivilen Seite des deutschen Widerstandes vorzuführen. Sie sollten sehen, dass ein hoher politischer und fachlicher Sachverstand zur Ablösung der regierenden Schicht bereit stand. Sie sollten auch sehen, dass wir nicht ein durcheinander redender Haufen von Intellektuellen oder sich streitender künftiger Parteiführer seien, sondern Leute, denen es allein um das Vaterland und das Recht zu tun sei.[57]

Goerdeler war eine selbstbewusste Persönlichkeit. Gegenüber Moltke und seinen Freunden konnte er sich auf viele Jahre Erfahrung in der Verwaltung und Politik auf der kommunalen Ebene und in der Regierung stützen. Er hatte den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg beraten und ebenso die Regierung Hitler. Er hatte in den 1930er Jahren ständigen Zugang zu Reichsministern und den Führern der Wehrmacht, von Zeit zu Zeit zu Hitler selbst, zu Großindustriellen wie Gustav Krupp und Robert Bosch. Als er einsehen musste, dass seine Ratschläge, die er als seine Pflicht ansah, nutzlos waren, versuchte er durch die britische Regierung auf die Reichsregierung Druck auszuüben, um die Kriegspolitik und die Judenverfol-

maier, Streit und Friede hat seine Zeit. Ein Lebensbericht, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1981, S. 167-170.

54 Horst Mühleisen, Patrioten im Widerstand. Carl-Hans Graf von Hardenbergs Erlebnisbericht, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 41 (1993), S. 449-450; Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 278.

55 Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 288-290.

56 Gerstenmaier, Streit und Friede, s. Anm. 53, S. 168.

57 Ebd., S. 169.

gung zu blockieren. Er führte Gespräche mit den im britischen Außenamt für Europa zuständigen Beamten und Diplomaten, mit dem kanadischen Premierminister, dem amerikanischen Präsidenten und anderen Persönlichkeiten auf der Regierungsebene, er war dabei Veteran zahlreicher nach damaliger Rechtsauffassung landes- und hochverräterischer Unternehmen.[58] Ganz natürlich sah er sich als führenden Kopf einer Nach-Hitler-Regierung.

V

Am 8. Januar 1943 trafen sich bei Peter Graf Yorck in Berlin-Lichterfelde in der Hortensienstraße 50 Generaloberst Ludwig Beck, vormals Chef des Generalstabs des Heeres (61), Botschafter a. D. Ulrich von Hassell (62), der Preußische Finanzminister Professor Dr. Johannes Popitz (59), Oberbürgermeister und Reichskommissar für die Preisbildung a. D. Dr. Carl Goerdeler (59) und Professor für politische Wissenschaften Dr. Jens Peter Jessen (48);[59] gegenüber saßen Kriegsverwaltungsrat Helmuth Graf von Moltke (36), Oberregierungsrat Peter Graf Yorck (39), Legationsrat Dr. Adam von Trott zu Solz (34), Oberleutnant d. R. Fritz-Dietlof Graf von der Schulenburg (41), vormals Stellvertretender Polizeipräsident in Berlin, jetzt im Sonderstab von General der Infanterie Walter von Unruh,[60] und Konsistorialrat D. Eugen Gerstenmaier (37).[61] Beck, in dessen von der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) überwachtem Haus die Zusammenkunft zu gefährlich gewesen wäre, führte bei Yorck, dessen Wohnung nicht überwacht wurde, den Vorsitz.[62]

Hier waren fünf eher junge, revolutionär gesinnte Idealisten mit einem Programm, das dazu angelegt war, die traditionellen Strukturen aufzubrechen und den Inhalt des Staates »im Verhältnis des Staates zum Einzelnen, im Verhältnis des Staates zur Wirtschaft und im Verhältnis des Staates zum Glauben« neu zu gestalten.[63] Sie sahen sich fünf deutlich älteren Herrn gegenüber, hoch- und alt gedienten Honoratioren, Moltke nannte sie »Exzellenzen«, drei von ihnen waren im

[58] Vgl. Hoffmann, Goerdeler, s. Anm. 10, S. 81-82, 170; Sir Robert Vansittart, Memorandum 6. Juli 1937, National Archives London-Kew FO371/20733 Bll. 293-294; vgl. Sidney Aster in: Young, The ›X‹ Documents, s. Anm. 29, S. 220-222; Historisches Archiv Krupp FAH 23/FAH 4 E 154, Goerdeler an Krupp, Leipzig 5. und 20. Februar 1938; Krupp an Goerdeler, 26. Februar 1938.

[59] Zu Jessen siehe Regina Schlüter-Ahrens, Der Volkswirt Jens Peter Jessen. Leben und Werk, Marburg 2001.

[60] Zu Schulenburg siehe Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 345; ausführlich zu Schulenburg: Detlef Graf von Schwerin, »Dann sind's die besten Köpfe, die man henkt«. Die junge Generation im deutschen Widerstand, München, Zürich 1991, S. 287, 289; Bernhard R. Kroener, Der starke Mann im Heimatgebiet. Generaloberst Friedrich Fromm, Paderborn, München, Wien, Zürich 2005, S. 600.

[61] Die Zusammenkunft war nicht die erste zwischen »Jungen« und »Alten«: Im Dezember 1941 trafen sich bei Yorcks dieser, Moltke, Trott und Guttenberg mit Hassell; Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 287, 289.

[62] Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 27, 42; Freya von Moltke zum Verf. 4. Juni 2008.

[63] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 498.

Ruhestand, alle fünf dringend der Tendenz zu Reaktion und Restauration verdächtig. Die Jüngeren waren eher ungeduldig, die Älteren bedenklich. Goerdeler galt den Jüngeren »als ein ehrenwerter, aber an vergangenen Verhältnissen orientierter Mann«. Seinerseits hielt er, so berichtet jedenfalls Gerstenmaier, Moltke »für einen anglophilen Pazifisten und uns insgesamt für weltfremde Idealisten, zeitweilig sogar – verärgert – für Salonbolschewisten«.[64] Übrigens nannte auch Hassell Moltke »angelsächsisch-pazifistisch«.[65] Hassell charakterisierte Beck, Popitz und Goerdeler in seinem Tagebuch im Dezember 1941:

> Bei Geibel [Beck] liegt die Schwierigkeit darin, dass er sehr Mann des Studierzimmers ist: wie Geißler [Popitz] sagt: viel Takt(ik), wenig Wille, während Pfaff [Goerdeler] viel Willen, aber keine Takt(ik) habe. Geißler [Popitz] selbst zeigt oft eine leicht professorale Art, das etwas starre Konstruieren des Verwaltungsfachmannes. Immerhin: alle drei famose Leute.[66]

Die Voraussetzungen für das, was man eine Grosse Koalition nennen könnte, wurden durch solche Kontraste nicht begünstigt.

Einigkeit herrschte über das gemeinsame Ziel der Überwindung der NS-Herrschaft, keine Einigkeit über das Programm des Handelns und der Neuordnung. Gerstenmaier erinnerte sich, es sei nichts Wichtiges zur Spache gekommen: »Der Abend begann mit einem Rundgespräch, das sich in den besten Formen drei Stunden lang hinzog, ohne etwas Nennenswertes zu erbringen.« Er fuhr jedoch fort: »Trott sprach zur Außenpolitik, Yorck zu unserer Idee des Staatsaufbaus und Moltke zur Lage der Opposition.« Aber Goerdeler und die anderen »Exzellenzen« stellten keine Fragen, machten keine kontroversen Einwände. Goerdeler habe liebenswürdig und beherrscht mit den Jüngeren gesprochen, »wie ein Kanzlerkandidat mit den Vertretern einer kleinen Partei, die er für die von ihm zu führende Koalitionsregierung gewinnen möchte«, die Gegensätze verschleiernd, wie Hassell zutreffend berichte[67] – »die Gegensätze, die wir, vielleicht mit Ausnahme Moltkes, lieber ausräumen wollten«, und »seine Taktik begann uns allmählich zu reizen«. Als die Jüngeren ihre »wirtschafts- und sozialpolitischen Vorstellungen vorzuführen begannen«, seien sie

> von Goerdeler mit soviel väterlicher Nachsicht und soviel pädagogischer Weisheit abserviert [worden], dass es sogar Fritzi Schulenburg unangenehm wurde. Moltkes Schweigen grenzte an Hohn. An Hohn vor allem Trott und mir gegenüber, die wir uns mit dieser Begegnung soviel Mühe gemacht hatten.

Da sei es ihm, Gerstenmaier, »zuviel« geworden:

> Ich sagte, der Herr Oberbürgermeister möge verstehen, dass es uns mit unseren sozialstaatlichen Vorschlägen nicht darum gehe, nur ein Klima der patriarchalischen Herablassung im zukünftigen Deutschen Reich heraufzuführen. Wir

64 Gerstenmaier, Streit und Friede, s. Anm. 53, S. 169.
65 Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 347.
66 Ebd., S. 288-289.
67 Ebd., S. 347.

möchten neue Rechtstitel schaffen, Grundrechte, auf die sich jeder Deutsche berufen könne.

Darauf folgte »betretenes Schweigen«. Für die damals »von Luftalarmen gestörte Schlafenszeit« sei es nun, auf halb zwölf gehend, spät gewesen. Da sprach wieder Goerdeler, »beherrscht, aber endlich präziser und härter. Für sein Verständnis jedoch noch immer entgegenkommend. In seinen Redestrom hinein sagte Moltke halblaut, zu mir gewandt: ›Kerenski‹.«[68] Ob Goerdeler »die verletzende Bemerkung überhaupt gehört oder aufgenommen« habe, wisse er nicht sicher. »Aber die anderen, im Kreis Sitzenden hörten sie.« Als Goerdeler zu Ende gesprochen gehabt habe, sei Moltke »wieder zu dem betont höflichen Ton« zurückgekehrt, »indem er sein Bedauern darüber ausdrückte, dass die Diskussion nun eigentlich erst beginnen müsste. Aber dafür sei es jetzt zu spät.« Moltke berichtete in seinem Brief vom 9. Januar, man sei bis kurz vor Mitternacht nicht, und dann nicht mehr, »zur Sache« gekommen.

Die letzte Frage, dem Zusammenhang in Gerstenmaiers Bericht nach von Moltke gestellt, sei an Beck gegangen: »Wann könne mit der entscheidenden Tat gerechnet werden?« Beck habe geantwortet, er müsse erst sehen, wie stark die tatsächlich vorhandenen Kräfte seien.[69] Die »entscheidende Tat« konnte schwerlich nur die Besetzung einiger Regierungsgebäude in Berlin sein, und auch dafür war nach herrschender Meinung der Tod Hitlers die Voraussetzung, ohne welche ein Wort von Hitler sofort alles zunichte machen würde. Hitler musste nicht nur als Handelnder eliminiert werden, sondern auch als die Führerpersönlichkeit im Bewusstsein des Volkes. Deshalb hatten die Verschwörer um Beck schon 1938 die Fiktion eines SS- oder Parteikomplotts verwenden wollen, um SS und Partei »für den Führer« zu unterwerfen.[70]

VI

»Tatsächlich« war damals nichts und niemand »tatbereit«. Beck gab Anfang 1943 seinen Widerstand gegen ein Attentat auf.[71] Goerdeler war immer gegen das Attentat; gleichwohl drängte er Stauffenberg mehrfach dazu.[72] Tresckow besprach sich mit den Verschwörern in Berlin, um die Planung festzulegen, es war alles im Fluss oder nicht einmal das.[73] Stauffenberg hatte sich im Jahr 1942 um höhere

[68] Gerstenmaier, Streit und Friede, s. Anm. 53, S. 169-170.

[69] Ebd., S. 170.

[70] Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 103.

[71] Hans Bernd Gisevius, Bis zum bittern Ende, II. Band, Zürich 1946, S. 259; Kaiser, s. Anm. 47, S. 432-433 (1., 3. Februar 1943); Schwerin, s. Anm. 60, S. 321.

[72] »Anklageschrift gegen 1.) den ehemaligen Oberbürgermeister Dr. Karl Goerdeler aus Leipzig […]«, 3. September 1944, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Zentrales Parteiarchiv NJ 17584; Urteil gegen Dr. Karl Goerdeler u.a., 8. September 1944, ebd.; Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 301, 373, 455-456.

[73] Peter Hoffmann, Oberst i.G. Henning von Tresckow und die Staatsstreichpläne im Jahr 1943, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2007), S. 336-345.

Führer an der Ostfront bemüht. Wie weit er im Dezember 1942 schon in die von Tresckow und Olbricht betriebenen Planungen eingebunden war, ist aus den Quellen nicht deutlich zu erkennen. Aber seit dem 12. Januar 1943 arbeitete der Abwehr-Agent Hans Bernd Gisevius in Berlin an Plänen zur Inbesitznahme wichtiger Einrichtungen der Regierung und der Infrastruktur im Reichsgebiet. Olbricht und Oster sagten ihm, »Stauffenberg habe nun begriffen und mache mit«. Am 25. Januar trafen sich in Berlin Goerdeler, Olbricht und Tresckow; Goerdeler würde die Regierung übernehmen, Olbricht mit Einheiten des Ersatzheeres in Berlin und in wichtigen Städten die Vollzugsgewalt übernehmen und Tresckow würde für das auslösende Attentat sorgen.[74] Am 26. Januar waren Stauffenberg und General Erich Fellgiebel, Chef des Heeres-Nachrichtenwesens und der Wehrmacht-Nachrichtenverbindungen, sowie Generalmajor Rudolf Schmundt (Wehrmacht-Adjutant Hitlers), bei Generalfeldmarschall von Manstein in dessen Hauptquartier in Stalino, wobei Stauffenberg dreiviertel Stunden lang versuchte, Manstein unter dem Titel »Änderung der Spitzengliederung« für die Entmachtung Hitlers zu gewinnen.[75] Diese Unternehmung war mit größter Wahrscheinlichkeit mit Tresckow und Olbricht besprochen und von Tresckow und seinem Freund Schmundt gefördert. Die Attentatversuche fanden im März 1943 statt. Goerdeler wollte am 18. Januar bis 29. Januar »alles fertig« haben, aber auch Ende Mai 1943 war in Berlin »nichts fertig«.[76] Selbst Ende Juli fand Tresckow die Organisation in Berlin so ungenügend und schlecht, dass er seinen verdienten und geplanten Erholungsurlaub absagte, um die Planungen zu konkretisieren.[77]

Das Ergebnis am 8. Januar 1943 war also, dass voraussichtlich nichts geschehen würde. Der klar und logisch denkende Moltke schloss, dass von »den Generalen« nichts zu erwarten sei, und da nach damaliger Auffassung nur genügend befehlsgewaltige hohe Führer den Umsturz zu bewerkstelligen die Macht hätten, konnten die Planungen Moltkes und seiner Freunde allenfalls erst nach dem von den Kriegsgegnern herbeigeführten Sturz Hitlers verwirklicht werden. Moltke fand, es lasse »sich garnichts anderes tun« als »nur warten« (21. Januar 1943 an Freya).[78] Er war damit nicht allein. Damals, besonders nach dem Fall von Stalingrad am 31. Januar, waren Enttäuschung und Empörung verbreitet bei den Verschwörern darüber, dass die höheren militärischen Führer auch jetzt nicht gegen Hitler vorgehen wollten, der sich mit der vermeidbaren Opferung der ganzen 6. Armee als verbrecherischer Stümper erwiesen hatte.

Hauptmann d. R. Hermann Kaiser im Stab des Ersatzheeres hielt die Stimmung in seinen täglichen Notizen fest (1. Februar):

> Traustock [*Manstein*] kann nicht, die Männer voller Bedenken. […] Kein Entschluß, keine Klarheit, kein Ziel. […] Nachm. ½ 15° kommt M. [*Goerdeler*] sehr erregt. Nachr. Generalfeldm. Paulus 6. A. hat mit 15 Generälen kapituliert. Stille

[74] Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 274-276.
[75] Ebd., S. 276-281.
[76] Kaiser, s. Anm. 47, S. 559-561 (5. Juni 1943).
[77] Hoffmann, Tresckow, s. Anm. 73, S. 334-339.
[78] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 454.

im Zimmer. […] ›Die Großen 4 lehnen ab‹. Die Zeit sei noch nicht reif. […] 4 Feld Marschälle im Osten: Küchler, Kluge, Weichs u Manstein.[79]

Auch Moltke meinte noch am 4. August 1943, die Zeit für den Umsturz sei nicht reif. Den »Exzellenzen« traute er nach wie vor ohnehin keinen radikalen Neuanfang zu, höchstens eine nicht-revolutionäre, eine »Kerenski-Lösung«,[80] die analog zu den Vorgängen in Russland im Jahr 1917 zur Herrschaft von Kommunisten / Bolschewisten führen würde.

Moltke wollte, wie er später im Gefängnis Tegel schrieb, mit dem den Militärs verbundenen und ihm verdächtigen Goerdeler nichts mehr zu tun haben.[81] Wären die Gegensätze zwischen Moltke und Goerdeler nur sachlich gewesen, so hätte sich wohl darüber reden lassen. Der Gegensatz lag auch in den Persönlichkeiten – der des älteren, seiner Überlegenheit in Wirtschaft – und Verwaltungsfragen bewussten Fachmannes und erfahrenen Politikers,[82] des seit Jahren sanguinisch Engagierten, und der Moltkes, des jüngeren, ebenso seit Jahren Engagierten, der auf seine kühle, hochmütig wirkende Art ebenso aufreizend wirken konnte wie Goerdeler.

Moltke war an dem Abend des 8. Januar ungeduldig, weil man – bis kurz vor Mitternacht – nicht, und dann nicht mehr zur Sache kam,[83] *zu seiner Sache*, den Kreisauer Plänen. Disharmonie entstand nicht so sehr in der Sache, die kaum zur Sprache kam. Die Disharmonie der Temperamente dagegen ist auch in den *Abschiedsbriefen Gefängnis Tegel* belegt, hier allerdings stark gefärbt von den Erfordernissen der Verteidigung.

Moltke hatte 1940 eine Denkschrift »Ueber die Grundlagen der Staatslehre« verfasst.[84] In einer weiteren vom 24. April 1941 finden sich mehr Einzelheiten und Fragen in einer »Liste der Aufgaben«, aber keine Vorschläge zu Punkten wie Wahlrecht, Feiertagsheiligung, religiöse Jugenderziehung, Rechte der Gemeinschaften und Selbstverwaltung. Erst in der dritten Fassung der Denkschrift, vom 20. Juni 1941, erwähnte Moltke das aktive und passive Wahlrecht. Erst 1942 einigten sich die »Kreisauer« in ihren Besprechungen vom 22. bis 25. Mai auf eine Staatsgliederung, die Wahl von Gemeindevertretungen und Kreisvertretungen durch alle Wahlberechtigten »in geheimer, unmittelbarer Wahl«. Die Landtage der Länder und die Stadtversammlungen der Reichsstädte dagegen sollten »von den Vertre-

[79] Kaiser, s. Anm. 47, S. 432-433 (1. Februar 1943).

[80] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 518-510.

[81] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 515. Im Brief vom 16. Januar 1945, 4 Tage nach der Verurteilung, schrieb Moltke, er habe in der Besprechung »Beck die gröbsten Vorhaltungen gemacht«; allerdings ging es am 16. Jan. 1945 um das Gnadengesuch.

[82] Hans Mommsen, Zur Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. Demokratie, Diktatur, Widerstand, München 2010, S. 277. Mommsen schreibt, ohne Quellenangabe, Goerdelers Auftreten sei selbstherrlich gewesen und Goerdeler habe wenig Bereitschaft gezeigt, auf seine Opponenten zuzugehen; doch war es Moltke, der sich gegen die Zusammenkunft sträubte, und beide Seiten lehnten einander ab.

[83] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 450-451. Hier genauer: platte Erklärung der anderen; ärgerte Moltke.

[84] Bundesarchiv Koblenz N 1750 Bd. 1; Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 498-507.

tungen der Kreise und kreisfreien Städte beziehungsweise. von den Vertretungen der politischen Untergliederungen der Reichsstädte gewählt« werden.[85]

Der Reichstag sollte nach den »Kreisauer« Entwürfen von 1942 und 1943 allein von den Landtagen gewählt werden.[86] Im Entwurf für die Neuordnung vom 9. August 1943 heißt es: »Mindestens die Hälfte der Gewählten« durfte keiner der wählenden Körperschaften angehören.[87] Die Wahlberechtigten sind weder in den Mai-Ergebnissen 1942, noch in dem »abschließend vereinbarte[n] Text vom 18.10.42«, noch im »Entwurf v. 9.8.43« näher definiert; ob Frauen wahlberechtigt wären, wird nicht gesagt, es heißt nur »wahlberechtigt ist jeder, der das 21. Lebensjahr vollendet hat oder Kriegsteilnehmer ist« und »wählbar ist jeder, der das 27ste Lebensjahr vollendet hat«. Die Wählbarkeit für den Reichstag ist in den verschiedenen Entwürfen näher definiert: »Wählbar ist jeder männliche Reichsbürger, der das 27. Lebensjahr vollendet hat.« Im darauffolgenden Abschnitt über Kreisvertretungen werden »für den einzelnen Wähler« übersehbare Wahlkreise verlangt. Ob aus den maskulinen Bezeichnungen zu entnehmen ist, dass Frauen nicht wahlberechtigt seien, ist nicht gesagt. Aber nur »männliche Reichsbürger«, die das 27. Lebensjahr vollendet hatten, sollten für den Reichstag wählbar sein.[88] Das war zweifellos überlegt.[89]

Moltkes und der Kreisauer Entwürfe sind reich an romantischen und idealen Vorstellungen. Moltke bezeichnete die Erreichbarkeit der Ziele als »streitig und zweifelhaft«, glaubte selbst aber an ihre Erreichbarkeit. Ziel war nach Moltke vor allem »das Gefühl der inneren Gebundenheit an Werte, die nicht von dieser Welt sind«. In den Abschnitten I und II der Denkschrift über »Ausgangslage, Ziele und Aufgaben« vom 24. April 1941 kommen die Worte »fühlen« und »Gefühl« sechzehnmal vor, Worte wie »Bindung« und »Wert« sind ebenfalls häufig.[90]

Goerdelers Vorstellungen von 1941/42 finden sich in seiner Denkschrift *Das Ziel*.[91] Goerdeler knüpfte an die Reichsverfassung vom 16. April 1871 und die

[85] »Ergebnisse der Besprechungen vom 22. bis 25. Mai 1942«, und »Abschließend vereinbarter Text vom 18.10.42«, Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 542-546; »Grundsätze für die Neuordnung«, masch., auf der ersten Seite oben rechts Moltkes handschriftliche Bezeichnung »Entwurf v. 9.8.43.«, S. 3-4, Bundesarchiv Koblenz N 1750 Bd. 1; Roon, Neuordnung, S. 563-565.

[86] »Ueber die Grundlagen der Staatslehre«, Oktober 1940, masch. mit handschriftlichen Notizen Moltkes, Bundesarchiv Koblenz N 1750 Bd. 1; Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 498-520; »Abschließend vereinbarter Text vom 18.10.42«, Roon, Neuordnung, S. 545-546.

[87] Masch., auf der ersten Seite oben rechts Moltkes hs. Bezeichnung »Entwurf v. 9.8.43.«, Bundesarchiv Koblenz N 1750 Bd. 1. Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 561-567; die in Roon, Neuordnung, S. 561 gedruckte Überschrift findet sich nicht in seiner Vorlage, er weist darauf nicht hin.

[88] »Ergebnisse der Besprechungen vom 22. bis 25. Mai 1942«, Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 545-546; »Grundsätze für die Neuordnung« vom 9. August 1943, Bundesarchiv Koblenz N 1750 Bd. 1, S. 3-4; Roon, Neuordnung, S. 563-565.

[89] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 399-408, sagt nichts darüber.

[90] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 509-511.

[91] »Das Ziel«, 99 S. masch., o.O. o.D., Bundesarchiv Koblenz N 1113/53 und N 1113/54;

»Weimarer« Verfassung vom 11. August 1919 an, schlug aber Änderungen zum Beispiel des Wahlverfahrens vor, um die Entpersönlichung der reinen Verhältniswahl zu überwinden.[92]

Goerdeler wollte »in kleinen Bezirken« Gemeindevertretungen durch alle Wahlberechtigten wählen lassen; wahlberechtigt war in Goerdelers Entwurf, wer das 24. Lebensjahr vollendet hatte, wählbar, wer das 28. Lebensjahr vollendet hatte, unbescholten war und im Wahlbezirk wohnte, Frauen waren ebenso wahlberechtigt und wählbar wie Männer.[93] Die Hälfte der Gemeindeverordneten sollte direkt von den Wahlberechtigten der Bezirke gewählt werden; ein drittes Viertel von allen Wahlberechtigten der ganzen Gemeinde, das »letzte Viertel der Verordneten von den für die Gemeinde zuständigen Kammern der Wirtschaft«. Die Gemeindeverordneten sollten die Hälfte der Kreisverordneten für die Landkreise wählen, die Wahlberechtigen des Kreises ein drittes Viertel, das letzte Viertel sollten die Kammern der Wirtschaft abordnen. Gemeindevertretungen und Kreistage würden die Hälfte der Gauverordneten, die mindestens 30 Jahre alt sein mussten, wählen; das dritte und das vierte Viertel der Gauverordneten würde nach den Verfahren für die Gemeinden und Kreise bestimmt. Dieses aufgeteilte Verfahren erklärte Goerdeler damit, »dass es nicht vertretbar ist, in einem derart durch Unfreiheit und Propaganda kritiklos gewordenem Volke die gesamte Politik und damit das Wohl der Menschen sowie die Sicherheit des Staates ganz auf das direkte Wahlrecht zu gründen«. Es tue not, »die Erfahrungen der Vergangenheit zu berücksichtigen«.[94]

Die Mitglieder des Reichstages sollten gauweise und zur Hälfte von den Verordneten der Gaulandtage gewählt werden. Sie müssten mindestens 35 Jahre alt sein. Die Kandidaten sollten künftig mindestens vier Jahre Gau-, Kreis- oder Gemeindeverordnete gewesen sein. Die andere Hälfte würde »von den Wählern im Reich unmittelbar und direkt gewählt«.

> Das Reichsständehaus besteht aus dem Präsidenten und den Gruppenführern der Reichswirtschaftskammer, aus den Präsidenten aller übrigen Reichskammern (Ärzte, Anwälte, Künstler usw.), der gleichen Zahl von Rektoren von Hochschulen, den Landeshauptleuten und bis zu 30 Personen, die der Staatsführer auf Grund ihrer Leistungen für das deutsche Volk auf Lebenszeit berufen muss; diese letzteren müssen 50 Jahre alt sein. Soweit die Kammern Vertreter entsenden, müssen es in gleicher Zahl Unternehmer und Arbeiter sein. Das gleiche gilt von den durch den Staatsführer zu Berufenden; Kapital und Arbeit müssen in der Verfassung des Staates wie in der Natur und im Leben gleichwertig nebeneinander stehen.[95]

»Gedanken eines zum Tode Verurteilten«, 42 S. masch., Bundesarchiv Koblenz N 1113/73, S. 24; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 1172 (Reichs-Zentralismus).

[92] Goerdeler, Das Ziel, s. Anm. 91, S. 77; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 928-929.

[93] Goerdeler, Das Ziel, s. Anm. 91, S. 80, 82-83; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 930-933.

[94] Ebd.

[95] Goerdeler, Das Ziel, s. Anm. 91, S. 95-96; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 942.

Ohne Parteien oder sonst organisierte politische Gruppierungen sind diese Prozesse nicht denkbar.

Moltkes Denkschriften und die Kreisauer Dokumente befassen sich nicht mit Parteien. In der ersten Fassung der Denkschrift »Ausgangslage, Ziele und Aufgaben« vom 24. April 1941[96] ist die Existenz von Parteien vorausgesetzt, ohne dass sie weiter beschrieben würden.

Goerdeler hat in *Das Ziel* einen kurzen Abschnitt »17. Partei«.[97] Darin steht, »der Partei«, das heißt der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP), werde jegliche gesetzliche Einwirkung auf öffentliche, wirtschaftliche oder kulturelle Aufgaben entzogen, ebenso und zwar »sofort die Eigenschaft als Hoheitsträger und Körperschaft des öffentlichen Rechts genommen. Im übrigen bleibt sie bestehen. Die Meinungen müssen und werden sich bald von selbst klären.« Goerdeler setzte also die Existenz von Parteien voraus.

Beide, Moltke und Goerdeler, wollten durch Einschränkung der Direktwahl auf die untersten Ebenen sowohl der Demagogie als auch der durch das mathematische Verhältniswahlrecht verursachten Mechanisierung der Wahlen entgegenwirken.

Moltke und Goerdeler hatten ideale Vorstellungen und Hoffnungen, die nicht so sehr verschieden waren. Moltke hielt seine Zielvorstellungen in »Ausgangslage, Ziele und Aufgaben« vom 24. April 1941 für erreichbar, obwohl die Zielvorstellungen und deren Erreichbarkeit, wie er gerne zugebe, »unscharf«, »notwendigerweise streitig und zweifelhaft« seien. Zu seinen Zielen gehörte, dass »in dem Einzelnen [...] das Gefühl der inneren Gebundenheit an Werte, die nicht von dieser Welt sind, wieder erweckt werden [muss], welches alleine ermöglicht, ihm die Freiheit wieder zu geben«.[98] Diese Vorstellungen konnten am 8. Januar 1943 nur mündlich und allenfalls in großen Zügen von den beiden Seiten vorgetragen worden sein, von einer Vorlage schriftlicher Entwürfe ist nichts überliefert.

Beide, Moltke und Goerdeler, suchten Alternativen zur *gescheiterten* Weimarer Demokratie. Moltke wollte einen *Neuanfang* von Grund auf, keine auch nur teilweise Restauration, die die »Exzellenzen« durch ihre Karrieren, Alter und Konzepte offenbar verkörperten. Er fürchtete die Macht der »Reaktionäre«. Noch am 4. August 1943, als er aktiv den Umsturz fördern half, schrieb er an Freya, Wilhelm Leuschner, der führende Gewerkschafter, sei zu »den Exzellenzen«, zur Goerdeler-Gruppe übergegangen, diese vielleicht stärkend, so, »dass wir wohl in eine Kerenski-Lösung hineinschlittern werden. Damit können wir für unsere Lebenszeit die Hoffnung auf eine gesunde, organische Lösung begraben«, es sei »ein Symptom für die Unreife unseres Volkes«. »Tatsächlich muss eben noch viel mehr in Schutt und Asche liegen, ehe die Zeit reif ist. Wie ungern ringt man sich zu dieser Konsequenz durch.«[99]

[96] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 509.
[97] Goerdeler, »Das Ziel«, s. Anm. 91, S. 76; Gillmann und Mommsen, s. Anm. 7, S. 928.
[98] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 507-511.
[99] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 519.

Moltke verfolgte also ein grundsätzlich definiertes Idealbild. Goerdeler führte seine wirtschaftlichen, finanztechnischen, pädagogischen, parlamentarischen Vorstellungen detaillierter und anwendbar aus.

In ihren Entwürfen zu konkreten Prozessen wie Wahlen, Sozialpolitik, Kirchenfrage, Erziehung, sind grundsätzliche Unterschiede nicht zu erkennen. Man kann also schwerlich sagen, Goerdelers Entwürfe zeigten einen Zug zu stärkerer Zentralgewalt als die Moltkes; denn Moltke legte zwar zu Anfang das Bekenntnis zu sittlicher und religiöser Erneuerung, zur »Überwindung von Hass und Lüge, für den Neuaufbau der europäischen Völkergemeinschaft« nieder, gab aber dem Reichsverweser, Reichskanzler und Reichstag nicht weniger Machtfülle als Goerdeler und beschränkte das passive Wahlrecht auf männliche Kandidaten.[100]

Auch die offenbare Voraussetzung Goerdelers, dass er nach Hitlers Sturz Kanzler würde, ist zu relativieren. Erstens war nicht zu erwarten, dass eine Umsturzregierung mehr als eine Liquidationskommission mit kurzer Amtzeit wäre.[101] Ferner zeichnete Hermann Kaiser am 29. Januar 1943 auf:

> ½ 12° aufs Amt. Kaum dort, zu Holsteiner [*Jessen*] gerufen. Er bittet zu Mo 1/II oder Di 2/II. M [*Goerdeler*] zu einer Unterredung mit Schuler [*Schulenburg*], Wiesenmeer [*Waldersee*] u. ihm. Der jg Kreis lehne M. [*Goerdeler*] ab, dies müsse ihm klargemacht werden u ermittelt werden, was er selbst wolle.

Und am 8. Februar: Goerdeler gab Kaiser

> einen Brief an Holsteiner [*Jessen*] mit. Um ihm s. Arbeit zu erleichtern, teilt er ihm mit, dass er jederzeit bereit ist, zurückzutreten. Auf die Person komme es nicht an. er habe alles vorbereitet. Dies stehe den Handelnden z Verfügung.[102]

VII

Es lohnt, den letzten oben zitierten Satz Moltkes vom 4. August 1943 noch einmal genau zu lesen: »Wie ungern ringt man sich zu dieser Konsequenz durch.«[103] Das heißt, Moltke sähe gern eine Grundlage zum Handeln.

Dann trat zwischen 4. und 9. August eine dramatische Zuspitzung ein. Sie steht im Zusammenhang mit der Frage nach Moltkes Verhältnis zu Claus Graf Stauffenberg. Es zeigen sich vier Bilder: Das erste ist ein Rückblick.

Anfang September 1941, im Gespräch mit einem Vetter Stauffenbergs, Hans-Christoph Schenk Freiherr von Stauffenberg, der ebenfalls im Oberkommando der Wehrmacht / Amt Ausland / Abwehr arbeitete, nannte Moltke religiöse und philo-

[100] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 545-546, 561-565.

[101] Vgl. Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 290-291.

[102] Goerdeler wollte, nachdem er während und nach der Besprechung am 8.1. (siehe oben) erfahren hatte, dass er von einigen der »Jüngeren« als »reaktionär«, vielleicht auch wegen seinen monarchistischen Vorstellungen, abgelehnt wurde, sich bescheiden und seinen vorgesehenen Platz als zukünftiger Reichskanzler zur Verfügung stellen.

[103] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 519.

sophische Gründe dafür, dass er dagegen sei, Hitler niederzuschießen. In dem Gespräch ging es also um die gewaltsame Entmachtung Hitlers und die möglichen Methoden, darunter die des Niederschießens. Dann fragte Moltke in demselben Gespräch: »Sie haben doch einen Vetter im Führerhauptquartier. Wäre mit dem nichts zu machen?« Moltke meinte weiter, er und seine Freunde seien keine Verschwörer, ein von ihnen mitgeplanter Umsturz könne nur misslingen, aber sie müssten sich doch überlegen, was geschehen müsse, WENN jemand Hitler erschösse, oder WENN Hitler mit dem Flugzeug abstürzte. Das Gespräch handelte also von Erschießen, Attentat durch Flugzeugabsturz und der Nachfolge Hitlers, und Moltke hoffte, dass es mit dem »Vetter im Führerhauptquartier«, Claus Graf Stauffenberg, »zu machen« wäre.[104] Hans Christoph von Stauffenberg bekam Claus Stauffenbergs Antwort durch dessen Bruder Berthold und berichtete sie Moltke:

> Er sagt, zuerst müssen wir den Krieg gewinnen. Während des Krieges darf man sowas nicht machen, vor allem nicht während eines Krieges gegen die Bolschewisten. Aber dann, wenn wir nach Hause kommen, werden wir mit der braunen Pest aufräumen.[105]

Das zweite Bild zeigt das Scheitern der Offensive gegen Moskau Anfang Dezember 1941; den Rücktritt des Oberbefehlshabers des Heeres, Generalfeldmarschall von Brauchitsch am 17. Dezember; Hitlers Selbsternennung zum Oberbefehlshaber des Heeres am 19. Dezember; und Moltkes Kommentar in einem Brief vom 8. Februar 1942:

> Eine merkwürdige Willenslähmung hat alle Menschen wieder befallen und an die Stelle des mir vor Weihnachten immer entgegengehaltenen ›es ist zu früh‹, ist jetzt getreten ›es ist zu spät‹. Es ist traurig zu sehen, wie recht Peter und ich in unserer Diagnose hatten, dass der 18. Dezember 1941 der ›richtige Tag‹ war.[106]

»Des mir vor Weihnachten immer entgegengehaltenen«, also des Moltkes Drängen, Hitler zu stürzen, entgegengehaltenen »es ist zu früh«. »Alle Menschen«: Darunter waren der Stellvertretende Kommandierende General im Wehrkreis II (Stettin) General der Artillerie Max Föhrenbach, den Moltke am 15. November 1941 aufsuchte, um ihn für seine Pläne zu gewinnen; dann traf er sich mit Sonderführer Dr. Hans von Dohnanyi, um sich auf einen Besuch bei Generaloberst Beck vorzubereiten, ebenso auf eine Zusammenkunft mit Generaloberst Halder, und auf ein weiteres Gespräch mit Föhrenbach und Beck am 18. Dezember. Er hoffte, wie er an Freya schrieb, »dass es nun gelingen wird, vor Weihnachten noch 2 oder 3 große Fortschritte zu erzielen«.[107]

[104] Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 240.

[105] Ebd., S. 241.

[106] Moltke an Freya 8. Feb. 1942, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 354.

[107] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 324; Balfour, Frisby, s. Anm. 6, S. 166-167; Wolf Keilig, Das deutsche Heer 1939-1945. Gliederung – Einsatz – Stellenbesetzung, Bad Nauheim 1956-[1970], S. 211/86.

Dieses zweite Bild ist noch überraschender für die, die meinen, Moltke habe nicht handeln, sondern nur »denken« wollen.[108] Der Betrachter kann in diesem Bild keine Ablehnung eines Umsturzes erkennen. Moltke hatte sogar in Gesprächen den »richtigen Tag« für den Umsturz genannt. Vielmehr stellt der Betrachter Moltkes beachtliche Bereitschaft und Tendenz zur Gewaltanwendung im Herbst und Winter 1941/42 fest.

Ein Jahr später wiederholte sich die Tendenz noch konkreter im dritten Bild. Moltke ließ sich nur mit großer Mühe zu der Zusammenkunft am 8. Januar 1943 überreden. Die »Generale« waren alt, wie die »Exzellenzen«, von General Beck und General Olbricht waren durchschlagende Taten auch angesichts der Katastrophe von Stalingrad nicht in Aussicht. Goerdelers politische Herkunft, seine im Gegebenen wurzelnden Vorstellungen waren Moltke nicht radikal genug, sein selbstbewusstes Auftreten war ihm unsympathisch. Die geringen Hoffnungen, die er in die Zusammenkunft setzte, mögen zu ihrem Fehlschlag beigetragen haben. Und doch richtete Moltke am Schluss die Frage an Beck: »Wann könne mit der entscheidenden Tat gerechnet werden?«[109]

General Olbricht hatte weder den revolutionären Schwung, Berlin militärisch besetzen zu lassen oder den Befehlshaber des Ersatzheeres auszuschalten, wenn er sich dem Aufstand verweigerte, noch hatten er selbst oder seine Verbündeten in der Heimat die Möglichkeit, Hitler auszuschalten. Tresckow und Stauffenberg konnten die De-facto-Führung der Verschwörung noch nicht an sich nehmen. Becks Antwort, er müsse erst sehen, wie stark die tatsächlich vorhandenen Kräfte seien, entsprach also der Lage. Moltke war nicht allein in der Auffassung, die Katastrophe von Stalingrad hätte zum Sturz Hitlers genutzt werden können und müssen. Die Machthaber waren unsicher und nervös, im März hatte der Protest nichtjüdischer Ehepartner gegen die Verhaftung und drohende Deportation ihrer jüdischen Männer in der Rosenstraße in Berlin den Erfolg, dass die Festgenommenen freigelassen und sogar fünfunddreißig schon nach Auschwitz Deportierte zurückgebracht wurden.[110] Die militärischen Niederlagen rissen nicht ab, im Mai kapitulierte in Tunis die 5. Panzer-Armee unter Generaloberst Hans-Jürgen Arnim, am 10. Juli landeten Alliierte Truppen auf Sizilien, am 13. Juli gab Hitler die Schlacht von Kursk verloren, am 25. Juli wurde Mussolini gestürzt, vom 24. bis 30. Juli zerstörten britische Bombenflugzeuge mit ihrer »Operation Gomorrha« Hamburg. Goebbels, sichtlich nervös, ließ Berlin teil-evakuieren.[111] Moltke schrieb am 29. Juli: »Berlin zittert vor

[108] Theodore S. Hamerow, On the Road *to the Wolf's Lair. German Resistance to Hitler*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1997, S. 279; Hamerow, Attentäter, s. Anm. 20, S. 302-303.

[109] Gerstenmaier, Streit und Friede, s. Anm. 53, S. 170.

[110] Joachim Neander, Die Auschwitz-Rückkehrer vom 21. März 1943, in: Berlin, Rosenstrasse 2-4: Protest in der NS-Diktatur. Neue Forschungen zum Frauenprotest in der Rosenstrasse 1943, hrsg. v. Antonia Leugers, Mooshausen 2005, S. 115-143.

[111] Arthur T. Harris, Despatch on War Operations 23rd February, 1942, to 8th May, 1945, London 1995, S. 18-20 (The Destruction of Hamburg); Andreas Hillgruber, Gerhard Hümmelchen, Chronik des Zweiten Weltkrieges, Bindlach 1989, S. 177; [Joseph Goebbels], Die

Angst vor den Luftangriffen, die erwartet werden und gegen die man sich schutzlos und wehrlos fühlt.«[112]

Im vierten Bild sieht man Moltke handeln, zusammen mit den militärischen Verschwörern. Am 7. Juni 1943 sprach er in Paris ausführlich mit dem Militärbefehlhaber für Frankreich, General Carl Heinrich von Stülpnagel, mit dem Militärbefehlshaber für Belgien, General Alexander von Falkenhausen und mit Gotthard Freiherr von Falkenhausen vom Wirtschaftstab des Militärbefehlshabers in Paris.[113] Im Juli überbrachte er zur Weiterleitung an die Führung der Westalliierten die Erklärung nach Istanbul, »Paris« sei bereit, den Westmächten die Front zu öffnen.[114] Moltke setzte sich in dieser verzweifelten Lage »konkret« für den Umsturz ein und baute sogar auf Generale. Da Hitlers Beseitigung für alles die Voraussetzung war und diese nicht eintrat, geschah wieder nichts.

Aber dann gab es ganz neue Aussichten durch die Tatkraft und Entschlossenheit Tresckows und Stauffenbergs. Moltke war unterrichtet: Stauffenberg, »der doch so schwer verwundet war, ist schon auf Genesungsurlaub und ist erstaunlich schnell wieder so einigermaßen geworden«.[115] Und nun begann eine fieberhafte Tätigkeit, teils angesichts der neuen Krise (Kursk, Mussolini, Hamburg), und angesichts der Anwesenheit Tresckows in Potsdam und der Erholung Stauffenbergs, der schon seit spätestens Mai 1943 als Stabschef Olbrichts, Nachfolger von Oberst i.G. Hellmuth Reinhardt, vorgesehen war.[116]

Tresckow hatte mehr als zwei Jahre, bis 25. Juli 1943, die Operationen der Heeresgruppe Mitte an der Ostfront entworfen und geleitet. Nun plante er vor einer Verwendung als Kommandeur eines Regiments, einer Voraussetzung für die Beförderung zum Generalmajor, einen längeren Urlaub mit seiner Familie im Heereserholungsheim in der Elmau. Die Krisenlage und der zerfahrene Zustand der Verschwörung ließen ihn diesen Plan aufgeben, um den Urlaub ab 1. August zur Organisation der Erhebung zu benützen.[117]

Tresckow beriet sich mit Goerdeler und Olbricht am 2. und 3. August.[118] Er bearbeitete die Notfallbefehle mit dem Stichwort »Walküre« für die Mobilisierung des Ersatzheeres und der gegebenenfalls im Reichsgebiet befindlichen Urlauber. Die Mobilisierung war vorgesehen für den Fall, dass etwa feindliche Truppen durch Luftlandung einfielen oder ein Aufstand von Kriegsgefangenen und »Fremdarbeitern« ausbräche. Tresckow redigierte die Befehle so, dass die militärischen Befehlshaber sie in eigener Zuständigkeit anwenden konnten.[119] Am 8. August war

Tagebücher von Joseph Goebbels, hrsg. von Elke Fröhlich, Teil II, Band 9, München u.a. 1993, S. 156-224 (25. 7.-5. 8. 1943); Völkischer Beobachter 31. 7.-4. 8. 1943.

[112] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 513, 524.

[113] Ebd., S. 487-492.

[114] Moltke, Balfour, Frisby, s. Anm. 6, S. 261-271.

[115] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 509 (19. Juli 1943).

[116] Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 314.

[117] Ausführlich dazu Hoffmann, Tresckow, s. Anm. 73, S. 330-364.

[118] Kaiser, s. Anm. 47, S. 641-648 (2., 3. August 1943).

[119] Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 344-348.

Gersdorff im Auftrag von Generalfeldmarschall Günther von Kluge, Oberbefehlshaber der Heeresgruppe Mitte, bei Generalfeldmarschall von Manstein in seinem Hauptquartier, um ihn für den Umsturz zu gewinnen.[120] Am 9. August fuhr Stauffenberg zu einer Operation nach München, die musste wegen einer Eiterung verschoben werden; Olbricht rief ihn nach Berlin, wo er sich mit den Vorbereitungen für die Besetzung der Hauptstadt vertraut zu machen begann.[121]

Am 28. Juli schrieb Moltke an Freya, »die Lage hier« habe sich »durch Eklärungen von Stalin grundlegend gewandelt«, die Ereignisse in Italien hätten ebenfalls »einen reifenden Einfluss« ausgeübt. Er bat sie, »die Kreisauer Haupttexte zu den Themen Kirche und Staat, Erziehung, Staatsaufbau, Wirtschaftaufbau, Außenpolitik dreimal abzuschreiben und sie Marion Gräfin Yorck nach Berlin mitzugeben oder Fräulein Katharina Breslauer damit zurückzuschicken, so dass sie bis Freitag Mittag da seien.« Am 9. August stellten Moltke und seine Freunde Mierendorff, Steltzer, Husen, Haubach, Trott bei Yorck fieberhaft die für den Umsturz und die Neuordnung erforderlichen Anweisungen fertig, die dann so bald wie möglich nach Kreisau zu Freya zur Verwahrung gebracht werden sollten.[122]

Schließt man aus der Gleichzeitigkeit der Vorbereitungen Tresckows und Moltkes schon einen Zusammenhang, so wird diese Auffassung gestützt durch Moltkes Mitteilung an Hans Lukaschek[123] am 9. August, eine Panzer-Division solle Hitler, Göring und Himmler in der »Wolfschanze« beziehungsweise deren Umgebung festsetzen.[124] Nach dem Zeugnis Lukascheks erwartete man für den 13. August die Besetzung der Hauptquartiere Hitlers, Górings und Außenminister Joachim von Ribbentrops in Ostpreußen.[125] Moltke kannte also den Plan Tresckows und die Absicht, die Führung festzusetzen. Einer Äußerung zu General von Falkenhausen zufolge war er sich auch bewusst, dass Hitler dabei getötet werden müsse. Und dies war Tresckows Plan: Die 18. Panzer-Division unter dem Kommando von Generalleutnant Karl-Wilhelm von Schlieben, in der Kluges Sohn Oberstleutnant i.G. Günther von Kluge 1. Generalstabsoffizier war und die zur Heeresgruppe Mitte unter dem Oberbefehl von Kluge gehörte, sollte aus der Front gezogen und dann als 18. Artillerie-Division neu aufgestellt werden. Die Offiziere, die die Division führten und weitere Entscheidungen über sie zu treffen hatten, gehörten zur Verschwörung.[126] Ferner mussten die Wehrkreise bis 12. August die Umstellungen für die von Tresckow überarbeiteten »Walküre«-Pläne melden, ab 13. August waren sie

[120] Ebd., S. 324.

[121] Ebd., S. 327.

[122] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 520-524.

[123] Rechtsanwalt und früher Oberpräsident von Schlesien.

[124] Schwerin, s. Anm. 60, S. 317-319 und S. 537 Anm. 38; Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 524; vgl. Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 116-122.

[125] Vgl. auch Hassell 1988, s. Anm. 49, S. 381-382.

[126] Der Plan fand sich im Moskauer Geheimdienst-Archiv und wurde 2007 in seinem historischen Zusammenhang veröffentlicht: Hoffmann, Tresckow, s. Anm. 73, S. 330-364, hier 347-348; Keilig, s. Anm. 107, S. 211/296; Christian Zweng, Die Dienstlaufbahnen der Offiziere des Generalstabes des deutschen Heeres 1935-1945, Bd. 1, Osnabrück 1995, S. 363.

in Kraft.[127] Die Ausführung des Planes, die ganze Führung in Ostpreußen festzusetzen, zog sich allerdings noch hin, die Reste der 18. Panzer-Division mussten erst aus der Front gezogen und die damit zu bildende 18. Artillerie-Division erst organisiert werden. Immerhin hing Tresckows Plan nicht von der Bereitschaft eines Attentäters ab, den es nicht gab oder der keinen Zugang zu Hitler fand. Tresckows eigener Versuch, Zugang zu Hitler zu erreichen durch Urlaubsvertretung des Chefs der Operationsabteilung im Generalstab des Heeres, Generalleutnant Adolf Heusinger, scheiterte an diesem.[128]

Die Eile der Schlussredaktion der Kreisauer Entwürfe – und es waren immer noch Entwürfe – ist erklärbar durch die »Panik« in Berlin, das heißt die Erwartung eines ebenso vernichtenden Bombenangriffs wie der auf Hamburg war;[129] auch durch den Verlust der Stellung in Nordafrika und der Initiative an der Ostfront (Kursk),[130] die Landung der Alliierten auf dem Kontinent (Sizilien, 10. Juli 1943) und die Zerfallserscheinungen in Italien. Die »Verwahrung« der »Kreisauer« Dokumente in Kreisau widerspricht dem Erscheinungsbild der Koordination der Moltkeschen und Tresckowschen Anstrengungen nicht; denn in Berlin waren die Dokumente nicht sicher – eine Bombe konnte das Haus, in dem sie lagen, zerstören und die Papiere auf der Straße verstreuen, mit Haussuchungen musste man rechnen.[131] Tatsächlich stand ein Termin bevor, wovon allerdings in Moltkes Briefen kein Niederschlag zu erkennen ist, begreiflicherweise; in den Briefen ist immer wieder Zurückhaltung und Verschleierung bemerkbar. Am 17. August schrieb Moltke entspannt von seinem bevorstehenden Urlaub und seiner Reise nach Kreisau Ende August. Da war der »Termin« ohne Aktion verstrichen. Doch bleiben genug Anhaltspunkte für Moltkes Teilnahme an den Umsturzvorbereitungen, von dem Vorstoß in Istanbul im Juli 1943 bis zu dem im Dezember und dem Hinweis in seinem Brief vom 7. Januar 1944.[132]

[127] »Walküre«, [Befehl], Der Chef der Heeresrüstung und Befehlshaber des Ersatzheeres AHA/Ia (I) Nr. 3830/43 g. Kdos., 31.7.1943, in: Bundesarchiv-Militärarchiv RH 53-17/39.

[128] Hoffmann, Tresckow, s. Anm. 73, S. 336, Anm. 23.

[129] Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 524, 527.

[130] Moltke schrieb darüber am 8. August: »Die militärische Lage an der Ostfront fängt an, bedrohlich zu werden. Das ist garnicht schön. Schließlich widerspricht es allen Berechnungen, wenn den Russen schon im Sommer alle paar Tage ein Durchbruch gelingt.« Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 523. Moltke wollte nicht, dass die Rote Armee deutsches Gebiet besetzte oder überhaupt weit nach Westeuropa vordrang; s. seine Mitteilungen in Istanbul im Juli und Dezember 1943, in denen er die Notwendigkeit betonte, die Ostfront zu halten; Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 278-282.

[131] Moltke beförderte seine Briefe an Freya durch die Post in der Annahme, dass die Gestapo aus nur einem seiner reichlich verschlüsselten und fast nur für Eingeweihte verständlichen Briefe nichts Belastendes entnehmen könnte, falls einer abgefangen würde, und sobald das geschehen wäre, hätte Moltke keinen weiteren verfänglichen Brief in die Post gegeben; Einleitung der Herausgeberin Beate Ruhm von Oppen in Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 9.

[132] Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 278-282; vgl. Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 537-540.

Vom 12. bis 13. September war Moltke in Seneffe beziehungsweise Brüssel und sprach General von Falkenhausen, den Militärbefehlshaber Belgien und Nordfrankreich, mehrere Male. Am 13. sagte er zu Falkenhausen: »Trotz aller Bedenken bleibt uns keine andere Wahl übrig, als Hitler physisch zu eliminieren.« Falkenhausen habe darauf gemeint, der Krieg müsse so schnell wie möglich beendet werden, damit Schlimmeres verhütet würde, worauf Moltke geantwortet habe: »Ja, so ist es wohl, aber ich glaube, das deutsche Volk muss erst einmal ganz herunter.«[133]

Wilhelm von Schramm berichtet dagegen, Moltke habe ihm in Paris auf seine Forderung, Hitler zu töten, gesagt: »Lassen Sie ihn leben; er und seine Partei müssen bis zum Ende die Verantwortung für das verhängnisvolle Schicksal tragen, das sie dem deutschen Volke bereitet haben. Nur so lässt sich die nationalsozialistische Ideologie ausrotten.«[134]

Ähnlich schrieb Moltke am 11. Oktober 1944 an seine beiden Söhne Caspar und Konrad, er habe

> nie Gewaltakte wie den des 20. Juli gewollt oder gefördert, sondern ihre Vorbereitung im Gegenteil bekämpft, weil ich aus vielerlei Gründen solche Maßnahmen missbilligte und vor allem glaubte, dass damit das geistige Grundübel gerade nicht beseitigt würde. Insofern werde ich zu Unrecht umgebracht. Wie das alles in späterer Perspektive aussehen wird, kann heute niemand sagen, auch nicht, ob mein Teil als etwas besonderes in diesen Vorgängen erkennbar bleiben wird. Ihr sollt aber nur wissen, dass ich nicht in einen Topf mit den Männern vom 20. Juli gehöre.

Im Gefängnis in Tegel, als Moltke auf seinen Prozess wartete, nahm er immer den Standpunkt zu seiner Verteidigung ein, er habe mit der aktiven Vorbereitung des »20. Juli« nichts zu tun gehabt, ohne hinzuzufügen, daß dies nur für die Zeit seit seiner Verhaftung am 19. Januar 1944 zutraf; die Geheime Staatspolizei hatte,

[133] Roon, Neuordnung, s. Anm. 5, S. 336 zit. eine (undatierte) persönliche Mitteilung von Falkenhausen und eine briefliche Bestätigung von Dr. Franz Reisert vom 30. Mai 1963; Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 458; Brakelmann, s. Anm. 6, S. 274, zit. für den Ausspruch Moltkes Wilhelm Ernst Winterhager, Der Kreisauer Kreis. Porträt einer Widerstandsgruppe. Begleitband zu einer Ausstellung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Mainz 1985, S. 172 (Brakelmann gibt das Zitat Roons wörtlich mit der einen Abweichung wieder, dass er statt »eliminieren« »liquidieren« schreibt), wo eine Seite der »Zusammenarbeit mit Alexander Freiherr [sic] von Falkenhausen in Belgien« gewidmet und ein Exemplar der Erinnerungsschrift Falkenhausens – Alexander Freiherr [sic] von Falkenhausen, Mémoirs d'outre-guerre (Extraits): Comment j'ai gouverné la Belgique de 1940 à 1944, Brüssel, 1974. S. 113, 240 zitiert, aber der Ausspruch Moltkes nicht wiedergegeben ist; zu Moltkes Reise nach Brüssel s. Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 537-541 (12.-15. September 1943). Gräfin Yorck erinnerte sich, Moltke sei nicht so sehr gegen das Attentat als gegen aussichtlose Aktionen gewesen, also gegen die Umtriebe von Leuten, die Stauffenberg 1942 »Bombenschmeißerle« nannte (Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 339); Moltke wollte aber einer gegebenen Möglichkeit nicht im Wege stehen.

[134] Wilhelm von Schramm, Aufstand der Generale. Der 20. Juli in Paris, München 1964, neu bearbeitete und ergänzte Ausgabe, S. 20.

soweit man sieht, keine Kenntnis von seinen Kontakten zur militärischen Verschwörung in den Jahren 1941 bis 1944.

Der Brief als Ganzes klingt traurig, resignierend. Er sagt vieles von dem, was nicht mehr möglich war, was der Vater für die Kinder nicht mehr werde tun können, da er in wenigen Tagen wahrscheinlich nicht mehr leben werde. Der Vater erklärt sich und seine Grundhaltung, ohne Überschwang gab er seiner Liebe zu seinen Kindern Ausdruck.[135] Am nächsten Tag schrieb er an Freya, »gestern hatte ich einen Tag schwerer Anfechtungen«. Er hoffe, dass es überwunden sei, aber gestern sei er in »jener Hölle« gewesen, zweifelnd. In einem Nachtrag an Caspar und Konrad vom 17. Oktober 1944 erklärte er noch einmal seine Bemühung, die Folgen des Nationalsozialismus zu mildern und einer Wandlung den Weg zu bereiten, und mahnte die Kinder, seine »Lieben«, noch einmal an das Opfer und die Hingabe ihrer Mutter.[136]

Man steht vor unlösbaren Widersprüchen. Die Aufrichtigkeit des Briefes an die Söhne ist nicht in Frage zu stellen. Die Taten Moltkes sind es auch nicht.

Moltke wusste natürlich auch, dass jeder Tag des Krieges unzählige Menschen das Leben kostete, Tausende mehr in den Todeslagern starben, Soldaten und Nichtsoldaten der Kriegführenden umkamen. Es war klar, dass der Krieg entschieden war, seinem Ende zuging und diese Endphase wie in vielen großen Kriegen die grausamste war, wenn auch niemand die am Schluss sich ergebenden tatsächlichen Zahlen schon kennen konnte. 2,332,000 deutsche Soldaten sind in den letzten neun Monaten gefallen; das sind 44%, fast die Hälfte der 5,300,000 gefallenen deutschen Soldaten des ganzen Krieges.[137] Hunderttausende Juden wurden nach dem 20. Juli 1944 noch ermordet.

Am 20. September 1943 sagte Moltke zu Hans Christoph von Stauffenberg, auf dem Weg zwischen Bingen und Wilflingen (sieben Kilometer, die sie zu Fuß zurücklegten): »Na, mit Ihrem Vetter Claus ist inzwischen ja doch einiges zu machen.«[138] Tresckows Übernahme eines Regiments an der Front lag längst fest, Claus Graf Stauffenberg übernahm die militärische Führung der Verschwörung in Berlin. Zugleich wuchs er weiter auch in die »zivilen« Vorbereitungen hinein – Redaktion der Aufrufe für den Umsturztag, Bestellung von Verbindungsoffizieren und Politischen Beauftragten in den Wehrkreisen, Kontakte zu Persönlichkeiten und Gruppen in der Verschwörung. Im November 1943 bei Yorck traf Stauffenberg mit Moltke zusammen. Gerstenmaier berichtet, die Gespräche bei der Gelegenheit gingen »alle« um die politische, nicht die militärische Vorbereitung des Umsturzes.[139]

[135] Moltke, Abschiedsbriefe Gefängnis Tegel, s. Anm. 4, S. 63-64.

[136] Ebd., S. 78.

[137] Rüdiger Overmans, Deutsche militärische Verluste im Zweiten Weltkrieg, München 1999, S. 316, vgl. 296.

[138] Moltke an Freya 20. und 21. September 1943, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 543-546; Camilla von dem Bussche, Mitteilung an d. Verf. 27. August 1978; Rede von Hans Christoph Freiherr von Stauffenberg am 2. August 1963 [Bad Boll], masch. vervielfältigt., S. 126.

[139] Eugen Gerstenmaier an d. Verf. 14. Januar 1973.

Stauffenbergs Mitreden in politischen Dingen musste Moltke irritieren, wie übrigens auch Goerdeler. Andererseits musste Moltkes Reserve, ja seine kritische Haltung gegenüber den militärischen Plänen und gar den Hoffnungen Stauffenbergs auf die Rettung »des Reichs« befremden. Moltke wird vielleicht wieder erwogen haben, ob nicht »noch viel mehr in Schutt und Asche liegen [müsse], ehe die Zeit reif« wäre.[140] Aber Stauffenberg wollte nicht sein und anderer Leben für eine nur widerwillig unterstützte Sache wagen. Und er war auch ungeduldig. Zu seiner Arbeit im Stab des Ersatzheeres gehörte, dass er monatlich Zehntausende Soldaten in den sicheren Tod schicken musste, zum Ersatz für (durchschnittlich) 108,881 monatliche Verluste an Gefallenen (18,687), Verwundeten (68,246) und Vermissten (21,948) allein an der Ostfront.[141] Im November 1943 betrugen die Verluste nur an Gefallenen an der Ostfront allein 67,343.[142]

Doch ist Moltkes unmittelbare Nähe zur Umsturzplanung deutlich. Im Dezember 1943 war er wieder in Istanbul und wiederholte das schon im Juli überbrachte Angebot an die Alliierten, die Westfront zu öffnen.[143] Ohne Hitlers Sturz war das nicht möglich; ohne Hitlers Tod war sein Sturz nicht durchführbar. Der Gedanke an Verhaftung und ordentliche Gerichtsverhandlung war doppelt träumerisch; denn einerseits würde ein lebender Hitler, dem das Volk anscheinend mehrheitlich anhing, eine Umsturzregierung funktionsunfähig machen, andererseits wussten Hitler und seine Mitverbrecher, was sie in der Gewalt ihrer Gegner gewärtigen mussten.[144]

VIII

Moltke schrieb am 11. Januar 1945, wie es der Linie seiner Verteidigung seit seiner Überführung nach Tegel entsprach, ohne seine Verhaftung am 19. Januar 1944 wäre er »in aktive Putschvorbereitung« verwickelt worden:

> In dem Augenblick, in dem die Gefahr bestand, dass ich in aktive Putschvorbereitung hineingezogen wurde – Stauffenberg kam am Abend des 19. [Januar 1944] zu Peter [Graf Yorck] – wurde ich rausgenommen, damit ich frei von jedem Zusammenhang mit der Gewaltanwendung bin und bleibe.[145]

[140] Vgl. Moltke, Balfour, Frisby, s. Anm. 6, S. 186; Moltke, Briefe an Freya, s. Anm. 2, S. 519.

[141] Hoffmann, Stauffenberg 2007, s. Anm. 15, S. 334; Bernd Wegner, »Grundprobleme der deutschen Kriegführung nach Stalingrad«, in: Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg, Band 8, München 2007, S. 9.

[142] Overmans, s. Anm. 137, S. 277.

[143] Hoffmann, Widerstand, Staatsstreich, Attentat, s. Anm. 32, S. 279-282.

[144] Goebbels notierte schon im Dezember 1941, wie Hitler nach Ausführungen über »die Vernichtung des Judentums […] ohne jede Sentimentalität« und dass die Juden als »Urheber dieses blutigen Konflikts dafür mit ihrem Leben bezahlen müssen«, ganz unumwunden erklärt habe, »dass wir schon deshalb siegen müssen, weil wir sonst als Einzelpersonen und als Nation liquidiert würden«; [Joseph Goebbels], Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil III. Diktate 1914-1945. Bd. 2, Oktober-Dezember 1941, München, New Providence, London, Paris 1996, S. 498-499.

[145] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 479.

Das ist wörtlich richtig, denn die »Gewaltanwendung« ergab sich erst am 20. Juli 1944. Er wurde demnach allein durch seine Verhaftung davor bewahrt, »in aktive Putschvorbereitung hineingezogen« zu werden.

Moltke schrieb auch im Zusammenhang seiner Verteidigung von »Schutzbehauptungen, die wir alle aufgestellt haben: Polizei weiß, dienstliche Ursache [...]«.[146] Zunächst schrieb Moltke, Ende September 1944, sein Fall liege so, »dass ich sehr viel über Goerdeler wusste und dass ich bemüht war, seine Pläne zu bekämpfen [...] nach der Verhaftung aber mich darauf verließ, dass Peter [Graf Yorck] diese Pläne weiter bekämpfen und zur Not anzeigen werde. Dieser Fall lässt sich also m.E. argumentieren.«[147] Am 20. Dezember 1944 schrieb er über seine »Verteidigungslinie«, dass »wir alle Gerüchte über Goerdeler von Peter [Graf Yorck], Adam [von Trott zu Solz] und [Hans Bernd von] Haeften bekommen haben und dass die sie ihrerseits regelmäßig von der Abwehr und der Polizei bekamen«. Im Herbst 1942 besprachen Moltke und Mierendorff, wie sie Leuschner von seiner Verbindung mit Goerdeler abbringen könnten; Mierendorff oder Theo Haubach sollte Goerdeler bei der Geheimen Staatspolizei anzeigen, »obwohl das sinnlos wäre, denn die wüssten ja, warum sie nicht zuschlügen«, dass die Polizei also durch die Anzeige nichts Neues erführe. Zwei Wochen später berichtete Mierendorff, bei seinem Besuch in der Dienststelle der Geheimen Staatspolizei in der Prinz-Albrecht-Straße habe man ihm gesagt, »wissen wir, wird beobachtet, weiteres ist nicht zu veranlassen«.[148] Während Moltkes Ablehnung Goerdelers als »Reaktionär«, als der obrigkeitlichen Tradition und Vorstellungen aus dem Kaiserreich verhaftet, echt war, sind die im Dezember 1944 entwickelten Hinweise auf Versuche im Herbst 1942, Goerdeler anzuzeigen, nicht so eindeutig, da Moltke im September 1944 noch angeführt hatte, er habe sich *nach seiner Verhaftung* darauf verlassen, »dass Peter [Graf Yorck] diese Pläne weiter bekämpfen und zur Not anzeigen werde« und dass sich dies »argumentieren« ließe. Er habe ausgesagt, dass zwischen ihm und Yorck verabredet gewesen sei, »dass die Goerdeler'sche Unternehmung mit allen Mitteln verhütet und wenn es nicht anders ginge, angezeigt werden müsse«.[149] Die Behauptung, Moltke und Yorck hätten Goerdelers Unternehmung verhüten wollen, entspricht angesichts des oben Dargelegten nicht den Tatsachen.

Am 10. Januar 1945 schrieb Moltke über seine Verhandlung vor dem Volksgerichtshof:

[146] Ebd., S. 474.

[147] Ebd., S. 40.

[148] Ebd., S. 368, 373, 376-378. Peter Longerich schreibt dazu: »Selbstverständlich waren die diversen Beratungen und Aktivitäten vorwiegend konservativer Oppositioneller und Widerständler der Gestapo nicht völlig verborgen geblieben, und sie hatte in diesen Kreisen in den Vormonaten auch bereits Verhaftungen vorgenommen. Doch von einer Enttarnung des eigentlichen Staatsstreiches waren Himmlers Schergen im Juli 1944 noch meilenweit entfernt.« (Peter Longerich, Heinrich Himmler. Biographie, München 2008, S. 717.) Longerich nennt als Quelle dafür eine »gründliche« aber unveröffentlichte Untersuchung von Johannes Tuchel, alle anderslautenden Behauptungen in der Literatur seien »reine Spekulation«.

[149] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 40, 44.

> Das Schöne an dem so aufgezogenen Urteil ist Folgendes: Wir haben keine Gewalt anwenden wollen – ist festgestellt; wir haben keinen einzigen organisatorischen Schritt unternommen, mit keinem einzigen Mann über die Frage gesprochen, ob er einen Posten übernehmen wolle – ist festgestellt; in der Anklage stand es anders. Wir haben nur gedacht, und zwar eigentlich nur Delp, Gerstenmaier und ich, die anderen galten als Mitläufer und Peter und Adam als Verbindungsleute zu Schulenburg etc. Und vor den Gedanken dieser drei einsamen Männer, den bloßen Gedanken, hat der N.S.[150] eine solche Angst, dass er alles, was damit infiziert ist, ausrotten will. Wenn das nicht ein Kompliment ist. Wir sind nach dieser Verhandlung aus dem Goerdeler-Mist raus, wir sind aus jeder praktischen Handlung heraus, wir werden gehenkt, weil wir zusammen gedacht haben.[151]

Und im Brief vom 10./11. Januar 1945:

> In der Verhandlung erwiesen sich alle konkreten Vorwürfe als unhaltbar, und sie wurden auch fallengelassen. Nichts davon blieb. Sondern das, wovor das Dritte Reich solche Angst hatte, dass es 5, nachher werden es 7 Leute werden, zu Tode bringen muss, ist letzten Endes nur folgendes: ein Privatmann, nämlich Dein Wirt,[152] von dem feststeht, dass er mit 2 Geistlichen beider Konfessionen, mit einem Jesuitenprovinzial und mit einigen Bischöfen, *ohne die Absicht, irgend etwas Konkretes zu tun*, und das ist festgestellt, Dinge besprochen hat, ›die zur ausschließlichen Zuständigkeit des Führers gehören‹.

Ende September 1944 schrieb Moltke, sein Fall sei »eigentlich hoffnungslos« wegen seines Umgangs u.a. mit »Bischöfen und Jesuiten«, dem Landeshauptmann von Salzburg Franz Rehrl, Augustin Rösch SJ und dessen Freunden, die nach seiner Verhaftung alle zu Goerdeler übergegangen seien und er sie also – in der Beurteilung der Polizei – zusammengebracht und Goerdeler sie benutzt habe. Dagegen sehe er

> nur 2 schmale Linien: *a.* die subjektive, dass eben feststeht, dass ich all das nicht wollte und dass ich letzten Endes von Peter während meiner Haft in der Aufrechterhaltung dieser Linie enttäuscht worden bin und nun nicht für Peters Schuld[153] haften will; *b.* die objektive, dass ich eben meiner ganzen Haltung und Vergangenheit nach kein Reaktionär bin und wirklich innerlich nicht zu den Leuten des 20.7. gehöre.

Da Moltkes Verhalten 1943 seiner Argumentation unter *a.* ganz und gar widerspricht, versuchte er hier sich ebenso von Yorck zu distanzieren wie von Goerdeler, in weniger starker Form. Moltkes Handeln ist klar belegt durch seine Fragen nach

[150] [Nationalsozialismus]

[151] Ebd., S. 473.

[152] Moltkes gegenüber seiner Frau häufig verwendete Bezeichnung für sich.

[153] Yorck beteiligte sich nach Moltkes Verhaftung an Stauffenbergs Plan. Yorck war am 8. August 1944 hingerichtet worden und Moltkes Aussagen konnten ihm nicht mehr schaden.

Stauffenberg 1941 und 1943, durch seine Einschätzung des »richtigen« Tages für den Umsturz im Dezember 1941 und seine Frage an Beck im Januar 1943, wann mit der entscheidenden Tat gerechnet werden könne; die Reisen nach Istanbul im Juli und Dezember 1943 und die an die Westmächte gerichtete Zusage, den Gegnern die Westfront zu öffnen; die Ankündigung der Besetzung der Hauptquartiere in Ostpreußen im August 1943; und schließlich die Äußerung gegenüber General von Falkenhausen, trotz aller Bedenken müsse man Hitler physisch beseitigen.[154]

Im Widerspruch dazu stehen Worte, so die beiden Briefe an die Söhne, aber keine eigentlichen Handlungen.[155]

Widerstreitende Haltungen in einem Menschen sind an sich nichts Ungewöhnliches. Im deutschen Widerstand gegen Hitler gehören sie zur Tragik dieses Kampfes gegen das Böse. Man kennt den Widerstreit im Denken von Soldaten wie Tresckow und Stauffenberg, die sich ganz für den Erfolg der Waffen des Kriegsherrn einsetzten, dem sie nach dem Leben trachteten.

Die Kontroversen über Moltkes Stellung zum Umsturz werden durch Moltkes heftige Distanzierung von Goerdeler neu genährt werden. Goerdeler war am 8. September 1944 zum Tode verurteilt worden, lebte aber noch bis zum 2. Februar 1945. Goerdeler seinerseits erwähnte Moltke nicht in seinen Gefängnisschriften. Kontroversen um die Quellenkritik werden weitergehen, Lesarten werden diskutiert werden.

Der neue Schatz des Deutschen Literaturarchivs wird viele gelehrte und andere Früchte tragen. Der Anblick des Originals in Moltkes Handschrift wird durch Druckausgaben der Transkripte nur teilweise ersetzt, das Lesen in der Handschrift öffnet einen eigenen Zugang zur Persönlichkeit und zum Denken des Schreibers, zu dem leidenden, verzweifelnden, mutigen Menschen, zu dem langen, dunklen, erschütternd-traurigen und immer wieder hoffnungsvollen helleren Abschied, in dem Helmuth James und Freya von Moltke weiterleben.

[154] Siehe oben, S. 497 f.

[155] Moltke, Abschiedsbriefe, s. Anm. 4, S. 63-67.

DEUTSCHE SCHILLERGESELLSCHAFT

ANNETTE SCHAVAN

ERZIEHUNG ZUR FREIHEIT

Schillerrede am 11. November 2011 in Marbach

Herzlichen Dank für Ihre freundliche Einladung, die diesjährige Schillerrede zu halten.

Sie trägt einen schlichten Titel. Vielleicht wirkt der ja auch ein bisschen aus der Zeit gefallen. Man kann ja durchaus fragen: Ist das Ziel der Freiheit für Erziehung angemessen in Zeiten wie den unseren? Sagen uns nicht die Demoskopen, dass bei der Wahl zwischen Freiheit und Sicherheit die Bürgerinnen und Bürger Sicherheit bevorzugen und selbst in der Gegenüberstellung die Sicherheit dem Wohlstand vorziehen? Und ist nicht dieses Streben nach Sicherheit eine natürliche Antwort auf die vielen Unwägbarkeiten und Verunsicherungen einer modernen Welt? Ist Freiheit geeignet, der Erziehung ein überzeugendes Ziel zu geben? Schließlich: Wie viel Idealismus braucht es, angesichts unserer konkreten Debatten über Erziehung und Bildung der Freiheit eine herausragende Rolle zu geben?

Wilhelm von Humboldt, seit 1794 ein Weggefährte Schillers, hat die Wechselbeziehung zwischen Freiheit und Bildung auf eindrückliche Weise beschrieben: Die Freiheit zur Selbstständigkeit und Stärke sei verbunden mit der Notwendigkeit zu einem hohen Grad der Bildung. Bildung wiederum sei die Voraussetzung für »das geringere Bedürfnis, gleichsam in einförmigen, verbundenen Massen zu handeln, eine größere Stärke und einen mannigfaltigeren Reichtum der handelnden Individuen« zu erreichen. Bildung diene der Entfaltung aller menschlichen Kräfte, um ein verantwortungsbewusster Staatsbürger zu sein. »Zu dieser Bildung ist Freiheit die erste und unerlässliche Bedingung.«[1]

I.

Von solchem Selbstbewusstsein ist in unseren öffentlichen Debatten selten die Rede. Sie wirken eher freudlos, manchmal auch deprimierend. Sie sind am ehesten geprägt von Unsicherheit. Die immer wiederkehrenden Schlüsselbegriffe sind »Erziehungskatastrophe« und »Erziehungsversagen«. Schon 1964 hat Georg Picht von der »Bildungskatastrophe« gesprochen, ein Begriff, der in den 1990er-Jahren wiederkehrte und in den Augen vieler durch die internationalen Schulleistungsvergleiche PISA bestätigt wurden. Die Grundthese – damals wie heute – lautet:

[1] Wilhelm von Humboldt, Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen (1792), Stuttgart 1967, S. 16 und 22.

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-017 | CC BY-NC-ND 4.0

Deutschland schöpft sein Bildungspotenzial nicht aus. Neuerdings gesellt sich »die Bildungspanik« hinzu, begründet in der Angst, die junge Generation in Deutschland werde in Zukunft die internationale Konkurrenz nicht bestehen können.

Eltern fühlen sich überfordert – die einen leiden unter Zeitmangel, die anderen unter Geldmangel. Dem Aufstieg durch Bildung wird die Gefahr des Abstiegs entgegen gehalten. Beschreibungen über eine Vernachlässigung der Kinder einerseits und ihre Überförderung andererseits beschäftigen immer häufiger die Medien.

Das alles ist nicht neu. Ebenso wenig die Unzufriedenheit über die Wirksamkeit schulischer Bildung und Erziehung. Die Klage über mangelndes Wissen und Können der Schulabgänger ist so alt wie die Schule. Auch das Gymnasium bleibt seit Jahrzehnten nicht verschont von der Kritik, die Lernkultur sei mangelhaft. So beklagte Wilhelm Flitner bereits 1960 »immer mehr Fächer, in den Fächern immer mehr Gegenstände, immer weniger Ganzheit im Effekt«. Das führe – so Flitner – dazu, »dass der Abiturient von immer mehr Dingen immer weniger wisse und nichts gründlich könne. Denn notgedrungen sickert in die Schulen ein journalistisches Verfahren ein: man muss über alles und jedes ›orientieren‹, alles Aktuelle und Lebenswichtige ›besprechen‹, aber die solide Grundbildung kommt gerade dadurch nicht zustande. Lehrer und Schüler sind überbeschäftigt, aber gerade in ihren besten Kräften oft nicht genügend beansprucht!«[2]

Schließlich klagen die Experten für Bildung und Erziehung, Lehrerinnen und Lehrer, über mangelnde Autorität, die sie in ihrer Arbeit erfahren. Die Vertreter eines der ältesten Berufe der Menschheit, dem im Verhältnis der Generationen die wichtige Aufgabe der Vermittlung und Weitergabe von Wissen, Können und Erkenntnis, von Werten, Grundhaltungen und Erfahrungen obliegt, fühlen sich zu wenig getragen vom Respekt und der Anerkennung für die eigene Arbeit.

Die Klage ließe sich mit manchen Erfahrungen aus den bildungspolitischen Debatten der vergangenen Jahre und Jahrzehnte fortsetzen.

Als Bildungspolitikerin könnte ich zu jedem Punkt der Klage ein Angebot der Differenzierung machen, über Bildungsexpansion seit den 1960er-Jahren sprechen, über damit verbundenen gelingenden Aufstieg durch Bildung, könnte an die Initiative »Mut zur Erziehung« von Wilhelm Hahn in den 1970er-Jahren erinnern, Porträts von Schulen wie dem Friedrich-Schiller-Gymnasium hier in Marbach skizzieren, das sich einer hohen Anerkennung erfreut, und von vielen Eltern berichten, die ihre Aufgabe der Erziehung verantwortungsbewusst wahrnehmen. Ich könnte auch auf zufriedene Lehrerinnen und Lehrer hinweisen, die ihre Arbeit mit großer Leidenschaft wahrnehmen und ihren Beruf auch nach vielen Berufsjahren wieder wählen würden. Ich könnte tausende junger Meisterinnen und Meister nennen, die in diesem Jahr ihren Meistertitel erfolgreich erworben haben und damit die Berechtigung, ein Unternehmen zu gründen, Arbeitsplätze zu schaffen und Schulabgänger auszubilden.

Beides zusammengenommen macht die Wirklichkeit von Bildung und Erziehung in Deutschland aus. Die Bildungsrepublik Deutschland bleibt selbstkritisch

[2] Wilhelm Flitner, Gymnasium und Universität, in: Gesammelte Schriften Bd. 10, hrsg. von Karl Erlinghagen, Andreas Flitner, Ulrich Herrmann, Paderborn 1997, S. 410.

und deshalb geprägt von notwenigen Reformen. Das war nie anders, das wird auch die jetzt begonnene Dekade prägen. Selbstzufriedenheit ist keine geeignete Grundhaltung, wenn es um Bildung und Erziehung geht. Denn sie prägen das Verhältnis der Generationen zueinander und das wird nie ohne Spannungen sein. Gleichwohl dürfen wir uns nicht ausschließlich leiten lassen von kritischer Einschätzung, brauchen vielmehr auch den Blick auf Stärken und positive Entwicklungen bei Bildung und Erziehung. Wir brauchen schließlich die Vergewisserung über das, was unsere kulturelle Grundverfassung in Fragen der Bildung und Erziehung heute ausmacht.

Wenn wir ein Jahrhundert zurückblicken – an den Beginn des 20. Jahrhunderts – dann gab es damals eine Zeit andauernder Erziehungs- und Bildungsreformen, die mit großen Hoffnungen verbunden waren. Die Jugend galt als Potenzial für die Erneuerung der Gesellschaft. Die Verunsicherung war nicht geringer als heute. Auf dem Weg zu einer säkularen Industriegesellschaft lebten die Menschen unter dem Eindruck, bisherige vertraute Lebenswelten zu verlassen. Der Eindruck, in neue, bislang nicht bekannte Lebenswelten aufzubrechen, war vorherrschend. Andreas Flitner beschreibt die pädagogische Hoffnung der damaligen Zeit so: »Mit den Kindern, mit der Jugend lässt sich ein neuer Anfang machen. Eine Veränderung der Welt durch Erziehung scheint möglich.«[3] Ellen Key titelte ihr vielfach verlegtes Buch zum Auftakt des 20. Jahrhunderts *Das Jahrhundert des Kindes*.

II.

Davon konnte zu Zeiten von Friedrich Schiller noch keine Rede sein. Er schrieb 1789:

> Durch eine traurige düstere Jugend schritt ich ins Leben hinein, und eine herz- und geistlose Erziehung hemmte bei mir die leichte schöne Bewegung der ersten werdenden Gefühle. Den Schaden, den dieser unselige Anfang des Lebens in mir angerichtet hat, fühle ich noch heute.[4]

Schiller hatte evangelischer Geistlicher werden wollen, auch des Predigens wegen. Diesen Plänen trauerte er lange nach, als er schon Schüler der Karlsschule war. Rüdiger Safranski beschreibt die Schule des Herzogs in seiner Biografie über Schiller eindrücklich: »In der Karlsschule, die zugleich Kaserne, Kloster und Universität war, rückte alles dicht zusammen, der Herzog, die Lehrer, die Aufseher, die Zöglinge. Männerbündisches gedieh, aber es gab auch Einsamkeit in der vollkommenen Überwachung. Es kam zu Selbstmorden, andere Schüler mussten vorzeitig mit körperlichen oder seelischen Krankheiten die Anstalt verlassen. Die bis zum Ende durchhielten, blieben oft lebenslang befreundet.«[5]

[3] Andreas Flitner, Reform der Erziehung. Impulse des 20. Jahrhunderts, erweiterte Neuausgabe, München 1999, S. 24.

[4] Aus einem Brief an Caroline von Beulwitz, in: Briefwechsel, Schillers Werke Bd. 25, hrsg. von Eberhard Haufe, Weimar 1979, S. 281..

[5] Rüdiger Safranski, Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus, München, Wien 2004, S. 36 f.

Man muss nicht viel Fantasie haben, um sich die innere Revolte des jungen Schiller vorstellen zu können, die sich in dieser Zeit entwickelte. Der Herzog nannte die Ausbildung eine zweite Geburt. Die Atmosphäre dieser Schule verletzte das Gebot der Diskretion und des erträglichen Maßes im Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Lehrern und Schülern. 1785 schrieb Schiller an einen Freund über die »wahnsinnige Methode meiner Erziehung«.

Ein bemerkenswertes Ereignis in dieser trüben Zeit ständigen Drills und von ihm empfundener Subordination ist die Rede des Lehrers der Philosophie, Jakob Friedrich Abel zur Jahresabschlussfeier im Dezember 1776. Der Herzog hatte das Thema vorgegeben. Er sollte über das »Genie« sprechen – genauer über die Frage: »Werden große Geister geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen?«

Diese Rede sollte sich Schiller tief einprägen.

Abel attackiert »seelenerstickenden Despotism«, beschreibt die ursprüngliche Kraft des Genies, dessen Entfaltung eine günstige Umgebung brauche und lässt Selbstbewusstsein in den jungen Leuten gegen Hierarchie, Starrheit und eine beschränkte Welt erwachen. Er zeichnet ein Bild des Genies, das zum Losungswort dieser jungen Generation werden wird: »Genie bricht die Regeln und schafft sich selber neue.« Er spricht vom Unverständnis der Erzieher, das Genie früh zu erkennen, beschreibt die Psychologie des Genies: »Schnelligkeit, Empfindsamkeit, Lebhaftigkeit, Mannigfaltigkeit. Entscheidend aber seien Leidenschaft und Hingabe.«[6]

In der Schule, die Schiller nahezu untröstlich werden lässt, in der er alles vermisst, was ihn freudig ins Leben gehen lassen könnte, wird diese Rede zu einer Sternstunde und Wegweisung in die Philosophie – gleichsam zur Stunde der inneren Befreiung. Schillers Interesse an der Literatur blieb. In den Vordergrund trat aber nun die Philosophie. Sein Lehrer Abel übermittelte die neuen Ideen der anthropologisch-empirischen Wende in der Philosophie, von denen er selbst begeistert war.

Nach unseren Kategorien befindet sich Schiller zu dieser Zeit bereits im Studium. Zum Abschluss macht er erneut bittere Erfahrungen. Er verfasst 1779 eine philosophische Dissertation zum Thema *Philosophie der Physiologie*, die wegen spöttischer Seitenhiebe auf anerkannte Autoritäten abgelehnt wird. Die Gutachter sprechen von einer ermüdenden Abhandlung, geprägt von Besserwisserei. 1780 folgt die zweite Dissertation in Medizin, die ebenfalls abgelehnt wird. Seine dritte Dissertation, wenige Wochen später wird endlich angenommen. Sie trägt den Titel *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen.*

Schiller hat die Erziehung an der Karlsschule in einer Atmosphäre der Freiheitsberaubung und des äußeren Diktates erlitten. Er hat eine tiefe Leidenschaft für jene schöpferische Freiheit entwickelt und formuliert, die das Diktat bisheriger Autoritäten abstreift, und in der Bildung des Einzelnen den Weg zur menschlichen Bestimmung beschrieben. Das ist die große Idee der Idealisten, die er in seinem letzten Brief an Wilhelm von Humboldt so beschreibt: »Am Ende sind wir ja beide

[6] Ebd., S. 58.

Idealisten … und würden uns schämen, uns nachsagen zu lassen, dass die Dinge uns formten und nicht wir die Dinge.«[7]

Erziehung und Bildung sind für ihn nicht verbunden damit, Naturanlagen zu entfalten, vielmehr jene Wege, die zu ethischen und ästhetischen Idealen führen. So versteht er sich als ethischer Erzieher, beschreibt die Schaubühne als moralische Instanz, die Menschen bilden soll und will auch die »Irrtümer der Erziehung« dramatisch auf der Bühne vorführen.

In seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) entfaltet er seine Idee der Erziehung zur Freiheit in der Gegenüberstellung von physischem und sittlichem Menschen. Zur Bestimmung des Menschen gehöre immer auch der idealistische Mensch. Deshalb gehe es nicht um die Unterdrückung der Natur, vielmehr um ihre Kultivierung, die wiederum die notwendige Voraussetzung für eine neue, der Idee der Freiheit verpflichtete Gesellschaftsordnung sei.

Mit der Rede vom »Stofftrieb« und »Formtrieb« beschreibt Schiller eine Wechselbeziehung, die den idealistischen Menschen einerseits, seine Natur andererseits in die für den Prozess der Kultivierung notwendigen Grenzen verweist. Damit werden zwei grundlegende Verirrungen vermieden: »In der einen wird man zum Wilden, der seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen lässt, in der anderen zum Barbaren, der durch seine Grundsätze die Gefühle zerstört.«[8] Er führt den »Spieltrieb« ein, der dem Menschen die Chance gebe, sein ganzes Wesen zum Ausdruck zu bringen. So kommt es dann zu der vielfach zitierten Aussage von Schiller: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.«[9] Für Schiller ist das Ideal des Ästhetischen das Medium zur Entfaltung aller Kräfte des Menschen und der Möglichkeit, diese Kräfte in ein Gleichgewicht zu bringen. »Es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als das man den Selben zuvor ästhetisch macht.« Das ist ein moralisches Grundanliegen. So bleiben »Pflicht und Neigung, Notwendigkeit und Freiheit, Sinnlichkeit und Vernunft, Natur und Geist« keine Gegensätze, entwickeln sich vielmehr in einem fruchtbaren Wechselspiel hin zur Erfahrung der Freiheit.[10]

Jenseits mancher zeitgebundenen und stark idealisierenden Gedanken Schillers in diesen Briefen steckt ihre Stärke in dem moralischen Grundanliegen der Erfahrung von Freiheit durch Erziehung und Bildung, die der Würde des Menschen Rechnung trägt.

Der Germanist Heinz Zimmermann schreibt in seinem Nachwort zu den Briefen *Über die ästhetische Erziehung der Menschen* zu deren Aktualität: »Es ist letztlich der Kampf um eine menschliche Mitte, der sich der moderne Mensch gegenüber gestellt sieht.«[11]

[7] Ebd., S. 120.

[8] Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 3. Aufl., Stuttgart 2004, S. 208.

[9] Ebd., 93.

[10] Ebd., 210.

[11] Ebd., S. 213.

III.

Was kann Schiller uns heute sagen und was sind die Impulse, die uns – am Beginn des 21. Jahrhunderts – einen Kompass für eine Erziehung zur Freiheit geben können?

Von dem damaligen Idealismus und auch von der Euphorie vor 100 Jahren trennt uns die historische Erfahrung des tiefen Zivilisationsbruchs der Nazi-Barbarei. Sie hat die Zuversicht in die Wirksamkeit von Bildung und Erziehung zum Einsturz gebracht. Der Zusammenbruch aller humanen Ordnung und der bisherigen Bildungsideale war eine jähe Zäsur. Pädagogisches Denken geriet in eine tiefe Krise. Der Begriff Bildung wurde zunehmend als Relikt vergangener Tage gewertet. Bereits Mitte der 60er Jahre begann eine grundsätzliche Kritik am Denken in Bildungskategorien. Der Vorwurf lautete, dahinter stehe im Anschluss an Humboldt und andere, wohl auch Schiller, ein idealistisches Konzept. Damit wurde gründlich aufgeräumt. Hermann Giesecke schrieb in seiner *Einführung in die Pädagogik*: »Der ursprüngliche Bildungsbegriff (kann) in seiner damals umfassenden Bedeutung nicht mehr zur Zielvorstellung des pädagogischen Handelns und Denkens gemacht werden. Dafür haben sich die Lebensverhältnisse zu sehr verändert.«[12] Andere Begriffe wurden eingeführt, vor allem der Begriff »Lernen«, der zu einem Oberbegriff aller pädagogischen Bemühungen werden sollte. Empirische Lernforschung und Lernpsychologie sollten helfen, Klarheit im Konkreten zu schaffen. Ziel waren Prozesse der Sozialisation des jungen Menschen, nicht der Bildung. Im Blick auf Erziehung war die Verunsicherung nicht minder tiefgreifend. Thematisiert wurden vor allem Erfahrungen von Missbrauch im Verhältnis der Generationen. Sie ließen Erziehung eher als einen Akt der Fremdbestimmung erscheinen. Die Stimmung im pädagogischen Milieu war auf einem Tiefpunkt. Wilhelm Flitner schrieb 1979 einen Aufsatz mit der uns heute nahezu kurios anmutenden rhetorischen Titelfrage: *Ist Erziehung sittlich erlaubt?*[13] Er gab sich viel Mühe, um zu dem Schluss zu kommen, dass erzieherische Hilfe für den jungen Menschen unentbehrlich sei und die Spannung zwischen Fremdbestimmung und Selbstbestimmung im pädagogischen Raum durch die Wahl der rechten Methode gelöst werden müsse. Diese Krise im pädagogischen Denken hat eine ganze Generation geprägt und blieb nicht ohne Rückwirkung auf das Selbstverständnis der Bildungspolitik. In dieser Zeit war Wilhelm Hahn Kultusminister in Baden-Württemberg. Er fand Anerkennung als großer Reformer. 1974 hielt er in seinem Tagebuch fest, dass »die Bildungsreform durch ihre Verzerrung ins technokratische und ideologische ihren Kulminationspunkt überschritten« habe. Er, der mit seiner Person für eine kraftvolle Gestaltung der bisherigen Reformzeit in der Bildungspolitik stand, befürchtete nun, dass Pädagogik zu sehr von technokratischen Konzepten »in planerischen Idealentwürfen auf dem Reißbrett« bestimmt sei und zu wenig am Kind orientiert. Sein persönliches Anliegen zu einer am Kind orientierten Pädagogisierung der Bildungspolitik beschrieb er mit dem Brecht-Zitat: »Es ist kein Weg so schwer wie der

[12] Hermann Giesecke, Einführung in die Pädagogik, 2. Aufl. München 1970, S. 90.
[13] In: Zeitschrift für Pädagogik, 25 (1979), S. 499-504.

Vormarsch zurück zur Vernunft.«[14] Er startete bekanntlich wenig später eine bundesweite Initiative »Mut zur Erziehung«. Wer sich an diese Zeit erinnert, weiß allerdings auch, dass er damit in große Auseinandersetzungen geriet. Die Zeit war noch nicht reif für solche Gedanken, die eine neue Wertschätzung der Erziehung bedeutete. Wohl auch deshalb nicht, weil zwischenzeitlich das Verständnis von Bildung eng an ihre Institutionalisierung gebunden war. Bildungspolitik wurde immer mehr zur Schulpolitik. Damit ging auch der Blick für das Herzstück von Bildung und Erziehung verloren, das nicht zuerst in Institutionen zu finden ist, sondern im Verhältnis und Interesse der Generationen füreinander.

Nach der tiefen Krise des pädagogischen Denkens und Handelns in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zweifelt heute niemand mehr an der Notwendigkeit von Bildung und Erziehung. Gegenüber der eher technokratisch anmutenden Rede von der Sozialisation weisen sich beide Begriffe wieder als zukunftsträchtig, wenn es um die Idee der Freiheit geht. Wir sind erinnert an den Satz, dass nicht uns die Dinge formen, vielmehr die Dinge von uns geformt werden sollen. In der Phase, in der so viel von Emanzipation die Rede war, steht der Begriff der Sozialisation dazu in einem eigentümlichen Gegensatz. Suggeriert er doch, dass letztlich das Ziel der Pädagogik die Anpassung des Menschen an die herrschenden Verhältnisse ist, während zu der Idee der Freiheit und des geistigen Generationenvertrages immer auch die Veränderung eben dieser Verhältnisse bedeutet. Wir müssen die Idee der Freiheit als Ziel von Erziehung wiederentdecken. Unsere öffentlichen Debatten brauchen Vergewisserung.

IV.

Wir brauchen eine anthropologische Vergewisserung, will heißen: Wir sollten uns wieder darüber klar werden, dass Erziehung – und auch Bildung – nicht in Institutionen beginnt. Sie beginnt beim Menschen selbst. Hans-Georg Gadamer hat in einem Vortrag im Jahr 1999 gesagt: »Erziehung ist sich erziehen. Bildung ist sich bilden.«[15] Mit dieser selbstbewussten Feststellung wäre Schiller ganz gewiss einverstanden. Damit ist der Mensch nicht mehr Objekt erzieherischer Bemühungen. Er sieht sich als Subjekt, das Erfahrungen in Beziehungen und Impulse umzusetzen weiß in eigenes Potenzial und sich entwickelnde Fähigkeiten. Hirnforscher und Entwicklungspsychologen weisen uns heute darauf hin, dass dieser Prozess früh beginnt und die Entwicklung von Bindungsfähigkeit die Voraussetzung für Bildungsfähigkeit ist. Nicht die Institution macht uns zu dem, der wir sind, sondern die Erfahrungen, die wir in Beziehungen machen. Beziehungen in der Familie, Beziehungen in Gruppen und dann später auch in Schule und Ausbildung, in Studium und Beruf. Selbstbewusstsein erwächst aus damit verbundenem Vertrauen. Wenn wir uns selbst erinnern an entscheidende Situationen unseres Lebens, unserer Bildungsbiografie und unserer Erziehungserfahrungen, dann stoßen wir auf

[14] Wilhelm Hahn, Ich stehe dazu. Erinnerungen eines Kultusministers, Stuttgart 1981, S. 225 ff.

[15] Hans-Georg Gadamer, Erziehung ist sich erziehen, Heidelberg 2000, S. 11.

Menschen, die entscheidend waren. Bei Schiller war es der Herzog mit dem von ihm angeordneten Drill und der Philosophieprofessor Abel mit seinen befreienden Ideen. Beide Erfahrungen machte er in der gleichen Institution, der Karlsschule. Gegensätzlicher hätten diese Erfahrungen kaum sein können.

Der evangelische Theologe und Pädagoge Friedrich Schleiermacher spricht im Zusammenhang von Erziehung über die Bedeutung des bereits erwähnten Interesses der Generationen aneinander. Es betrifft die Beziehung der Eltern zu ihren Kindern ebenso wie das der Lehrer gegenüber ihren Schülern. Für Schleiermacher war klar, dass die nachwachsende Generation »das Überlieferte einem prinzipiellen Unvollkommenheitsvorbehalt aussetzt«, dass also nicht von einer selbstzufriedenen Tradierungsgewissheit ausgegangen werden kann. Von daher gehört zur Erfahrung aller Erziehung und zum Weg des Erwachsenwerdens immer auch die Rebellion gegenüber der Unvollkommenheit des Tradierten und die daraus folgende innovative Entwicklung. Bei Winterhager-Schmid heißt es: »Die ältere Generation hat die Sittlichkeit der Verhältnisse zu gewährleisten. Gelingt ihr das nicht, muss sie mit der gewaltigen Wunschenergie der Jüngeren rechnen, einer Energie der Utopie, die »revolutionäre« Dimensionen annehmen kann.«[16] Es bleibt in diesem Generationenmodell Schleiermachers also nicht bei der Verständigung und Verständigungsbereitschaft. Ambivalenz, Dissonanz und Konflikt müssen mitgedacht werden. Das geht umso mehr, wenn das Leben der Jüngeren aufgrund beschleunigter Veränderungen in Gesellschaft und Kultur immer stärker von Erfahrungen geprägt wird, die von denen der Erwachsenen grundlegend abweichen. Solch differentes Erleben gehört wiederum in den lebendigen Austausch der Generationen. Und solcher Austausch dient dazu, eine Ordnung des Lebens zu entwickeln, die nicht allein individuelle Ordnungselemente enthält, sondern ebenso die Teilnahme am kulturellen und geistigen Leben ermöglicht. Kulturelle und soziale Weiterentwicklung und damit verbundene Innovationen werden nicht zuletzt durch biografische Distanz zwischen den Generationen ausgelöst.

Die biografische Distanz gewinnt in dem Maße an Bedeutung, in dem sich die Veränderungsdynamik in der modernen Gesellschaft beschleunigt. An technologischen Entwicklungen ist dies in der alltäglichen Erfahrung spürbar. Wer mit neuen technologischen Entwicklungen aufwächst, hat naturgemäß einen biografischen Vorsprung gegenüber jenen, die mit dem Neuen erst im Laufe ihres Erwachsenenlebens konfrontiert werden. Das verändert die Beziehung zwischen Eltern und Kindern ebenso wie zwischen Lehrern und ihren Schülern. Es ist nicht mehr selbstverständlich, dass die Alten in allem einen Vorsprung haben gegenüber den Jungen. Erziehung zur Freiheit ist angesichts dieser Erfahrung verbunden mit dem Respekt vor dem Potenzial der Jungen, bislang nicht Gekanntes zu entdecken. Das wird nirgends so sichtbar wie in den kreativen Phasen junger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler. Auch deshalb weiß jeder Hochschullehrer – bei aller Liebe zur

[16] Luise Winterhager-Schmid, Die Pädagogik des Generationenverhältnisses. Pädagogische und psychoanalytische Variationen, in: Generation. Versuche über eine pädagogisch-anthropologische Grundbedingung, hrsg. v. Eckart Liebau, Christoph Wulf, Weinheim 1996, S. 226.

eigenen Forschung – dass der Umgang mit Studierenden und jungen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern für ihn inspirierend wirkt.

Wir brauchen eine kulturelle Vergewisserung. In den beschriebenen und mit viel Unzufriedenheit verbundenen Debatten über Bildung und Erziehung geht es selten um Bildungsinhalte und Erziehungsziele. Im Vordergrund steht in der Regel die Rolle der Institution, Fragen der Organisation, der Strukturen und der Finanzen. Wir glauben nicht selten, durch neue Antworten auf diese Fragen Institutionen optimieren zu können, um den Erfolg von Bildung und Erziehung zu gewährleisten. Vielleicht sind es auch diese andauernden Optimierungsversuche, die uns so unsicher werden lassen und »Bildungspanik« bzw. »Erziehungskatastrophen« heraufbeschwören lassen. Die Erfahrungen, die vor allem junge Menschen in den Prozessen von Bildung und Erziehung machen, haben neben der beschriebenen Bedeutung von Beziehungen aber vor allem mit Bildungsinhalten und der Gestaltung von Lernkulturen zutun. Bilden wir unsere Lehrer so aus, dass ihre Bildung ansteckend wirkt? Erschließen die Bildungspläne in unseren Schulen die Faszination heutiger Wissenswelten und befreiender Ideen? Sind unsere Lernkulturen geeignet, wirklich kulturelle Erfahrungen zu machen?

Erziehung zur Freiheit braucht eine Renaissance kultureller Bildung. Auch das kann Schule nicht alleine leisten. Der Reichtum unserer Kultureinrichtungen in Deutschland bietet sich geradezu an, für die Erfahrungen mit Literatur, Musik, Kunst und Theater besser erschlossen zu werden. Dazu werde ich in nächster Zeit – gemeinsam mit dem Kulturrat – konkrete Vorschläge machen. Education-Programme von Theatern und Orchestern setzen ungeahnte Kräfte in Kindern und Jugendlichen frei. Sie kommen ihren Talenten auf die Spur und gewinnen Selbstbewusstsein.

Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Arbeit der Berliner Philharmoniker mit Kindern aus Brennpunktschulen in Berlin. Manche von uns erinnern sich zum Beispiel an den großartigen Film *Rhythm is it*, der die Arbeit des Choreografen Royston Maldoom mit Jugendlichen im Kontext eines solchen Projektes der Berliner Philharmoniker begleitet. Der Untertitel dieses Filmes lautet: »You can change your life in a dance class.« In diesem Film wird offenkundig, dass die beteiligten Jungendlichen am Ende ein neues Bild von sich gewinnen und über ihr heutiges Leben anders denken. Sie haben zum ersten Mal erfahren, dass auch sie etwas Außergewöhnliches leisten können. Sie haben zusammen mit mehr als 200 anderen Kindern und Jugendlichen zu Strawinskys *Le Sacre du Printemps* getanzt. Sie haben eine Erfahrung gemacht, die sie sich selbst bislang nicht zugetraut hatten. Sie haben in der Begegnung und Arbeit mit Royston Maldoom gespürt, wie Ernst es ihm mit der Kunst ist und wie sehr er davon überzeugt ist, dass sie es durch harte Arbeit schaffen können. Der Applaus des begeisterten Publikums ist für sie überwältigend. Sie machen eine ästhetische Erfahrung, die ihnen ermöglicht, das, was sie zu kennen glaubten, anders und neu zu sehen und damit auch sich selbst neu zu entdecken und zu verstehen. Das ist ein Beispiel für die Lehre aus den Briefen »über die ästhetische Erziehung des Menschen.«

Wir brauchen eine europäische Vergewisserung. Europa hat eine lange Tradition der Bildungs- und Erziehungsideen. Sie machen nicht halt vor nationalen Grenzen.

Der große Impuls der Aufklärung, den Kant formuliert hat, wenn er den Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit postuliert, hat viele pädagogische Entwürfe geprägt. Heute arbeiten wir am europäischen Bildungsraum. Er ist mit der Chance verbunden, internationale Erfahrungen zu ermöglichen – in Bildung, Ausbildung und im Studium. In der globalen Welt gewinnt die Frage an Bedeutung, was junge Europäerinnen und Europäer an Bildung und Erziehung erfahren haben sollten, um europäische Kultur kennenzulernen und eine europäische Identität entwickeln zu können. Wie stark im europäischen Denken die Stellung des Menschen und seiner Fähigkeiten eingeschätzt wird, davon zeugt das Dokument, das im Jahre 2007 – im Jahr der Deutschen EU-Präsidentschaft – anlässlich des Treffens der Staats- und Regierungschefs zur Feier des 50-jährigen Bestehens der Römischen Verträge in Berlin veröffentlicht wurde. Darin heißt es: »Europas Reichtum liegt im Wissen und Können seiner Menschen; dies ist der Schlüssel zu Wachstum, Beschäftigung und sozialem Zusammenhalt.« Um wie viel mehr gilt dies heute, in Zeiten, in denen wir in Europa einen Durchbruch hin zu mehr politischer Union und einer neuen Ordnung des Wirtschaftens brauchen.

Erziehung und Bildung zur Freiheit meint im europäischen Kontext, von nationalen Verengungsgeschichten aufzubrechen hin zu einem europäischen Bewusstsein in der globalen Welt. Wie viel »Europa« erfährt eine junge Generation heute, wenn wir an Bildungsinhalte denken? Wo kommen da europäische Literatur, europäische Kunst und europäische Geschichte vor? Der europäische Bildungsraum muss mehr sein als die Vergleichbarkeit von Bildungsabschlüssen, von Strukturen des Studiums und der Ausbildung.

Unsere öffentlichen Debatten über Erziehung und Bildung sehen anders aus, wenn wir entlang dieser dreifachen Vergewisserung über unser Bild vom Menschen, über unsere kulturellen Grundlagen und über europäische Identität in einer globalen Welt nachdenken. Ich bin davon überzeugt, sie wird dadurch interessanter, ja inspirierender. Sie vermag uns dann vielleicht auch den Blick zu schärfen für die Freiheit als Ziel von Erziehung, die Menschen lehrt, die Dinge anders und neu zu sehen und darin auch sich selbst zu entdecken mit all dem Potenzial, das in jedem Menschen steckt. Das ist eine große Freiheitserfahrung.

V.

Lassen Sie mich noch einmal auf Wilhelm von Humboldt zurückkommen. Er hat bekanntlich auch eine große Bildungsidee im Kontext der Wissenschaft entwickelt und davon gesprochen, dass Wissenschaft bildet. Auch Schiller war Hochschullehrer. Er hatte eine Professur für Geschichte an der Universität Jena. Er hielt seine Antrittsvorlesung bezeichnenderweise im Revolutionsjahr 1789. Sein Thema war *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Darin beschreibt Schiller seinen geschichtsphilosophischen Optimismus. Am Ende heißt es:

> Ein edles Verlangen muss in uns erglühen, zu dem reichen Vermächtnis von Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit, das wir von der Vorwelt überkamen und reich vermehrt in die Folgewelt wieder abgeben müssen, auch aus unseren Mit-

> teln einen Beitrag zu legen, und an dieser unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, unser fliehendes Dasein zu befestigen. Wie verschieden auch die Bestimmung sein, die in der bürgerlichen Gesellschaft sie erwartet – etwas dazu steuern können Sie alle! Jedem Verdienst ist eine Bahn zu Unsterblichkeit aufgetan, zu der wahren Unsterblichkeit meine ich, wo die Tat lebt und weiter eilt, und auch der Name ihres Urhebers hinter ihr zurückbleiben sollte.[17]

Da scheint er wieder durch, der Optimismus, dass jeder beitragen kann zur Wahrheit, Sittlichkeit und Freiheit. Und damit auch der Kontext hergestellt, in dem dieser ethische Erzieher und Hochschullehrer Freiheit sieht – im Kontext von Wahrheit und Sittlichkeit.

Wissenschaft gehört zur Leitkultur einer modernen Gesellschaft. Die Geschichte der Wissenschaft ist nicht geprägt von Kontinuität und Gleichklang, viel mehr von Durchbrüchen hin zu neuer Erkenntnis und dem bislang nicht Gekannten. Zu unserem Grundverständnis von Wissenschaft gehört die Freiheit. Die Wissenschaft braucht Freiheit. Wer an die großen Themen unserer Zeit denkt, der weiß, wie sehr wir auf diese Freiheit der Wissenschaft verwiesen sind, auf die Kreativität und Neugierde der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, um zu neuem Wissen und neuer Erkenntnis zu gelangen, die uns helfen, tragfähige Lösungen und überzeugende Antworten zu bekommen. Vor wenigen Tagen hat in Berlin eine bemerkenswerte Konferenz *Falling Walls* stattgefunden, auf der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus aller Welt Durchbrüche in der Wissenschaft vorgestellt haben. Da war die Kraft spürbar und die Faszination der Wissenschaft, die aus der Freiheit und der wissenschaftlichen Anstrengung Neues entstehen lässt. Neue Ideen, neue Erkenntnis, neues Wissen, das unser Verständnis vom Menschen und der Welt, von Entwicklung in technologischer, kultureller, sozialer Hinsicht, schließlich unseren Begriff von Fortschritt in Zukunft prägen wird. Wissenschaft lässt uns auf überragende Weise erkennen, was die Freiheit bewirken kann.

Wilhelm von Humboldt hat übrigens auch den Hinweis gegeben, dass zu Bildung die »Mannigfaltigkeit der Situationen« gehöre. Ein schöner Hinweis ist das auf die Vielfalt der Bildungs- und Wissenschaftslandschaft, zu der nicht nur die Schulen und Hochschulen gehören, sondern auch außeruniversitäre Einrichtungen der Forschung wie Marbach. An diesem Ort wird die Idee der Freiheit und damit auch die Idee einer Erziehung zur Freiheit in der Erinnerung an Friedrich Schiller und sein Lebenswerk mit seinem dramatischen Plädoyer für die Freiheit wachgehalten. Deshalb ist es mir eine besondere Freude gewesen, diese Schillerrede hier zu halten.

[17] Friedrich Schiller, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?, hrsg. v. Otto Dann, Ditzingen 2006, S. 28.

ULRICH RAULFF

JAHRESBERICHT DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT

2011/2012

Für die Deutsche Schillergesellschaft war 2011 ein überaus bedeutsames Jahr. Im Zuge der zweiten Evaluation des Deutschen Literaturarchivs im Dezember 2010 bescheinigte der Wissenschaftsrat dem Deutschen Literaturarchiv Marbach in seiner am 27. Mai 2011 verabschiedeten Stellungnahme hervorragende Leistungen trotz unangemessener Strukturen. Er empfahl eine höhere Finanzierung durch Bund und Land, sah aber eine Reform der Organe des Vereins und deren Größe und Zusammensetzung weiterhin als Voraussetzung hierfür an. Die Struktur des Vereins sollte derart beschaffen sein, dass der Erfolg seiner Institute nicht mehr von Personalkonstellationen – insbesondere im Verhältnis von Präsident und Direktor – abhinge. Der hauptamtliche Direktor als geschäftsführendes Vorstandsmitglied sollte eigene Kompetenzen im Rahmen der Satzung erhalten, um die Institution unmittelbar leiten zu können. Der Ausschuss sollte von einem deutlich verkleinerten Aufsichtsorgan abgelöst werden, in dem die Zuwendungsgeber, die das Literaturarchiv zu 95% finanzieren, angemessen vertreten wären. Ein hochrangig besetzter, unabhängiger Wissenschaftlicher Beirat sollte alle Organe beraten. Die mit diesen Forderungen verbundene Satzungsreform, die in einem früheren Anlauf gescheitert war, wurde erneut verhandelt. Das Angebot von Bürgergesprächen, in denen die verschiedenen Aspekte der Reform ausführlich dargelegt und Einzelfragen gezielt beantwortet wurden, und die Tätigkeit dreier Mediatoren – Professor Dr. Karin von Welck (Hamburg), Professor Dr. Janbernd Oebbecke (Münster) und Professor Dr. Wolfgang Riedel (Würzburg) – zeitigten große Erfolge: Insbesondere konnten Personen, die sich im früheren Stadium des Diskussionsprozesses gegen den Reformansatz gewendet hatten, nun für die engagierte Mitarbeit bei der redaktionellen Überarbeitung der entsprechenden Satzungsentwürfe gewonnen werden. Dank dem Einsatz dieser Mitglieder der Schillergesellschaft sowie der Mediatoren wurde die Satzungsänderung dann im Frühjahr 2012 mit überwältigender Mehrheit von der Mitgliederversammlung beschlossen. Unter diesen neuen Vorzeichen geht das Deutsche Literaturarchiv voll Energie an die bevorstehenden Arbeiten.

Dazu wird über kurz oder lang eine notwendig gewordene räumliche Erweiterung gehören müssen. Die Kapazitäten der Magazinräume von Bibliothek und Archiv einschließlich der Bilder und Objekte sind an ihre natürlichen Grenzen gestoßen. Erste Abhilfe musste durch die Anmietung eines Ausweichmagazins in Sindelfingen geschaffen werden, in die bestimmte, weniger nachgefragte Bestände ausgelagert werden. Selbstverständlich stehen sie unseren Benutzern weiterhin

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-018 | CC BY-NC-ND 4.0

zur Verfügung, wenn auch nicht ganz so rasch wie dies im Haus selbst nach wie vor der Fall ist. Ein regelmäßiger Pendelverkehr ist jedoch eingerichtet worden.

Über den Bestand, der unsere Magazine schlagartig um ein Drittel des vorhandenen Materials erweiterte, wurde zu Jahresbeginn eine Tagung veranstaltet: »Die Suhrkamp-Ära« stellte die neu erworbenen, überaus reichhaltigen Materialien und die durch sie eröffneten Forschungsperspektiven in Vorträgen und Diskussionen vor Augen. Die Beiträge zeigten, dass es sinnvoll sein wird, die Erforschung der Archive des Insel und Suhrkamp Verlags zu koordinieren und im Rahmen eines bisher noch nicht geübten Verfahrens parallel zur Erschließung voranzutreiben. Entsprechende Anträge wurden deshalb an die DFG (Erschließung) und die Volkswagen Stiftung (Erforschung) gestellt.

Weitere Tagungen befassten sich unter anderem mit der »Heiterkeit als Ausnahmezustand« (im Wortgebrauch Ernst Jüngers) und »Rabindranath Tagore in Deutschland«, wobei diese in Kooperation mit der Deutsch-Indischen Gesellschaft durchgeführt wurde. Das Literarische Porträt, in Zusammenarbeit mit der Akademie für gesprochenes Wort ausgerichtet, widmete sich Lou Andreas-Salomé. Die »Suhrkamp-Inseln« stellten Max Frischs Tagebuch, Stefan Zweigs Konzept von Weltliteratur und Ingeborg Bachmanns einzigen Roman »Malina« in den Mittelpunkt.

Mit Peter Sloterdijk, Michael Lentz und Rainald Goetz konnten prominente Gesprächspartner für verschiedene Veranstaltungen gewonnen werden. Einen ersten Höhepunkt stellte in dieser Hinsicht freilich das Gespräch zwischen Herta Müller, Bundestagspräsident Norbert Lammert und der Kritikerin Sigrid Löffler dar. »Wie viel moralischen und politischen Kredit hat die Literatur zu vergeben?« lautete die Frage, die kontrovers und anregend diskutiert wurde. Den zweiten, ebenfalls politisch wichtigen Wortbeitrag steuerte Bundesbildungsministerin Annette Schavan mit ihrer Schillerrede bei, den sie unter den Titel »Erziehung zur Freiheit« stellte.

Eine besondere Freude und Ehre war für das Deutsche Literaturarchiv der Besuch, den ihm die neue baden-württembergische Kunstministerin Theresia Bauer und ihr Staatssekretär Jürgen Walter abstatteten. Die Vertreter der neuen Landesregierung nahmen sich erfreulich viel Zeit, um die Einrichtungen auf der Schillerhöhe kennenzulernen. Am Ende konnte die Ministerin dem Haus nicht nur die Weiterführung der Zuwendungen zusichern, sondern überdies einen Aufwuchs der Haushaltsmittel in Aussicht stellen.

Neben den inhaltsschweren Archiven von Egon Schwarz und Monika Plessner gelangten 2011 zwei hoch bedeutende Kafka-Korrespondenzen nach Marbach. Nachdem die Briefe des Jahrhundertautors an seine Lieblingsschwester Ottla zur Versteigerung kommen sollten (aufgrund des kafka-typisch hohen Preises war ein Ankauf zuvor gescheitert), wurden Appelle laut, dieses einmalige Kulturgut nicht in Privatbesitz verschwinden zu lassen. Ein Privatmann erklärte sich daraufhin bereit, durch eine Initialspende weitere Geldgeber zu mobilisieren und so ein Mitbieten Marbachs oder eventuell sogar einen vorzeitigen Kauf zu ermöglichen. Als sich abzeichnete, dass zwar durch die Mitwirkung weiterer privater (zu nennen ist hier insbesondere der Name von Holtzbrinck) und offizieller Stellen (Land Baden-Württemberg, Kulturstiftung der Länder) eine stattliche Summe zusammen kam,

sie indes immer noch nicht den veranschlagten Betrag deckte, verständigten sich die beiden wichtigsten Kafka-Sammlungen, die Bodleian Library in Oxford und das Deutsche Literaturarchiv Marbach, darauf, gemeinsam auf einen vorzeitigen Kauf der Briefe hin zu arbeiten. Mit dem Einverständnis der Kafka-Erben und des Auktionshauses Stargardt gelang es den beiden Einrichtungen, entsprechende Vereinbarungen auszuhandeln und das Konvolut tatsächlich als gemeinsames Eigentum – »co-ownership« wurde zum geflügelten Wort – zu erwerben. In Berlin wurden die Verträge mit allen notwendigen Unterschriften zusammengeführt und der Presse die erfolgreiche Aktion verkündet. Im Literaturmuseum der Moderne wurden die Briefe dann in einer kurzfristig anberaumten Ausstellung gezeigt, bevor sie in der zweiten Jahreshälfte nach Oxford gingen. Die gemeinsame Erwerbung wurde zum Anlass für weiterführende Kooperationen Marbachs mit der zweitgrößten Bibliothek Großbritanniens genommen.

Durch das großzügige Engagement der Wiedeking Stiftung konnte wenig später eine zweiter Briefbestand Kafkas erworben werden: Die von der Stiftung erworbenen Briefe an die Freundin und Vertraute Grete Bloch wurden dem Literaturarchiv als Depositum übergeben. Auch sie wurden dem Publikum im Anschluss an die feierliche Übergabe in einer Ausstellung präsentiert. In beiden Fällen zeigte sich, wie zentral das private Engagement und der Wille, Kulturgut durch großzügige private Spenden zu sichern, im Lande ist – und wie dankbar auch die Zuwendungsgeber für derlei Unterstützung der von ihnen geförderten Einrichtungen sind.

Dass auch das Zusammenwirken ähnlich ausgerichteter wissenschaftlicher Einrichtungen sinnvoll sein kann, stellte der Wissenschaftsrat in seinen bereits eingangs erwähnten Empfehlungen heraus: Auf seinen Vorschlag hin wird seit Spätsommer 2011 ein Verbund der drei großen deutschen Forschungsbibliotheken und -archive in Marbach, Weimar und Wolfenbüttel vorbereitet. Er soll, wenn das förderwillige Bundesministerium für Bildung und Forschung die dafür beantragten Projektmittel bereitstellt, dezentral organisiert sein und dazu beitragen, Forschungsleistungen der drei Häuser noch stärker als bisher in den internationalen Austausch zu bringen.

Am 18. November 2011 wurde dem Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach die Ehrendoktorwürde der Universität Stuttgart verliehen. Die Anregung hierzu ging von Professor Horst Thomé aus, der nur wenig später, am 3. März 2012, plötzlich verstarb. Mit ihm verlor Marbach einen Freund und einen der Väter der Internationalen Sommerschule. Das Deutsche Literaturarchiv wird sein Andenken in Ehren halten.

ARCHIV

1. Erwerbungen
1.1 Handschriftensammlung
1.1.1 Vorlässe, Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen

Ernst Bertram: Sammlung Heinz Ronte. Gedichtsammlung *Schwarze Sonette*, Einzelgedichte *Der Auszug der Schutzbilder, Baukasten, Sprüche des Theognis* u.a., Mitschriften zu Vorlesungen Ernst Bertrams und Nicolai Hartmanns; Manuskripte von Hans Carossa und Ernst Glöckner; Briefe von Hans Carossa, Ernst und Friedrich Glöckner, Johanna Osenberg, Heinz Ronte, Karl Straube u.a.; Fotografien, Zeitungsausschnitte, Bücher u.a.

Johannes Bobrowski: Dokumente aus dem Archiv des Union-Verlags. Korrespondenz zur Verleihung der Johannes-Bobrowski-Medaille und zum Rechtsfall Verlag Klaus Wagenbach; Lizenzverträge mit verschiedenen Verlagen (Arche, Aufbau, Deutsche Verlags-Anstalt u.a.); Autorenverträge mit Johannes und Johanna Bobrowski; Kondolenzbuch zur Trauerfeier u.a.

Eckehard Catholy: Nachlass. Studienunterlagen; Briefe von und an Richard Alewyn, Friedrich Beißner, Ernst Bloch, Otto Friedrich Bollnow, Helga Gallas, Sander Gilman, Karl S. Guthke, Käte Hamburger, Joachim Kaiser, Hermann Kasack, Wolfgang Kayser, Eberhard Lämmert, Victor Lange, Claudio Magris, Fritz Martini, Carl Orff, Julius Petersen, Helmuth Plessner, Helmut Sembdner, Friedrich Sengle, Wolf-Jobst Siedler, Eduard Spranger, Wilhelm Weischedel, Benno von Wiese u.a.

Diederichs-Verlag: Nachtrag zum Verlagsarchiv. Briefe von und an Wilhelm Eschmann. Restnachlass von Alexander Diederichs, dem älteren Bruder von Eugen Diederichs.

Kasimir Edschmid: Nachtrag zum Nachlass. Prosa *Das Bild des Geliebten, Die Zulu, Sanatorium, Über Fähren*; Briefe von und an Walter Kern; Manuskripte von Walter Kern über Edschmid u.a.

Erich Fausel: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte, Dramen, Prosa *Der Falkenjäger, Im französischen Seminar* u.a.; Notizen; Tagebücher; Briefe von ihm an Heinrich und Helene Fausel, Sofie und Eduard Lehmann; Manuskripte Anderer zum Gedenken an Erich Fausel; Briefe Anderer von Hedwig Carossa, Hermann Claudius, Ludwig Finckh, Hans Leip, Agnes Miegel, Heinz Steguweit u.a.

Iring Fetscher: Vorlass. Manuskripte zu Vorlesungen, Vorträgen, Arbeiten für den Rundfunk u.a.; Briefe an ihn von Theodor W. Adorno, Isaiah Berlin, Ernst Bloch, Hans-Georg Gadamer, Lucien Goldmann, Günter Grass, Jürgen Habermas, Ernst Jünger, Hans Jonas, Alexandre Kojève, Karl Löwith, Georg Lukács, Peter Rühmkorf, Carl Schmitt, Gershom Scholem, Leo Strauss, Eduard Spranger, Wilhelm Weischedel u.a.; Sammlung von Autografen von Berthold Auerbach, Simone de Beauvoir, Louis Auguste Blanqui, Max Buber, Ernst Cassirer, Benjamin Constant, Benedetto Croce, Denis Diderot, Wilhelm Dilthey, Johann Gottlieb Fichte, Maxim Gorki, Karl Gutzkow, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger, Georg Herwegh, Alexander Herzen, Edmund Husserl, Immanuel Kant, Karl Kautsky, Pjotr Alexejewitsch Kropotkin, Ferdinand Lassalle, Claude Lévi-Strauss, Karl Marx, John Stuart Mill, Robert Owen, Pierre Joseph Proudhon, Jean-Jacques Rousseau,

Jean-Paul Sartre, Bernard Shaw, Alexis de Tocqueville, Leo Trotzki, Paul Valéry, Carl Zuckmayer u.a.

S. Fischer Verlag: Nachtrag zum Verlagsarchiv. Korrespondenz des Cheflektors und Verlagsleiters Peter Härtling 1967-1969. Teilnachlass Leo Domzalski: Dokumente aus dem Berliner Büro des Verlags, Unterlagen zur Pressearbeit, Abrechnungen, Statistiken, Materialien zur Geschichte des Buchhandels in Berlin (1957-2010), Thomas-Mann-Sammlung u.a.

Fritz Rudolf Fries: Nachtrag zum Vorlass. Briefe aus den Jahren 1973 bis 2002 von und an Annemarie Auer, Karlheinz Barck, Thomas Böhme, Elisabeth Borchers, Günter de Bruyn, Nicole Casanova, Günter Caspar, Heinz Czechowski, Dieter Gotzsche, Gerd Hoffmann, Daniel Kehlmann, Walter Kempowski, Michael Klett, Sarah Kirsch, Erich Loest, Klaus Piper, Fritz J. Raddatz, Konrad Reich, Wolfram Schütte, Elisabeth von Thadden, Leila Vennewitz, Klaus Wagenbach, Christa Wolf u.a., Korrespondenz mit den Verlagen S. Fischer, Piper, Reclam u.a.

Arnold Gehlen: Teilnachlass. Manuskripte *Über das Glück, Universitas, Urmensch und Spätkultur* u.a.; Kartei, Notizhefte; Briefe von und an Theodor W. Adorno, Frank Benseler, Arnold Bergstraesser, Klaus von Bismarck, Ernst Forsthoff, Julien Freund, Hans Freyer, Gotthard Günther, Joachim Günther, Wolfgang Harich, Nicolai Hartmann, Erhart Kästner, Peter R. Hofstätter, Wolf Lepenies, Karl Löwith, Konrad Lorenz, Wolfgang Metzner, Armin Mohler, Elisabeth Noelle-Neumann, Hans Paeschke, Erich Rothacker, Georgi Schischkoff, Carl Schmitt, Leopold von Wiese, Günter Zehm u.a.; Manuskripte von Rudolf Augstein, Christian Graf von Krockow u.a.

Robert Gernhardt: Zweiter Teil des Nachlasses. Gedichtsammlungen *Besternte Ernte*, *Herz in Not*, *Lichte Gedichte*, *Reim und Zeit*, *Septemberbuch*, *Weiche Ziele* u.a.; Einzelgedichte; Dramatisches *Das Buch Ewald*, *Die 3 Frisöre*; Prosa: *Dichten in der Toscana*, *Die Falle*, *Paradise lost*, *Über alles*, *Ich, ich, ich*, frühe Prosaexte; Herausgegebenes *Bilden Sie mal einen Satz mit …* u.a.; Reden, Interviews, Lesungs- und Vorlesungsmanuskripte; Materialsammlungen zu Björn Engholm, Hans Magnus Enzensberger u.a.; Konvolute zu *Welt im Spiegel*; Autobiografisches; Korrespondenzen mit Verlagen, Manfred Deix, Ludwig Harig, Eckhard Henscheid, Ulrich Holbein, Harry Rowohlt, Alice Schwarzer, Hans Traxler u.a.; Dokumente und Korrespondenzen zu Auszeichnungen (Bertolt-Brecht-Literaturpreis, Deutscher Kritikerpreis, Heinrich-Heine-Preis u.a.), Stipendien, Lesereisen, Verträge; Vertonungen.

Herbert G. Göpfert: Nachlass. Manuskripte, Vorlesungs- und Seminarunterlagen, Materialsammlungen zu eigenen Forschungsarbeiten und seiner Mitarbeit in der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, Geburtstagskorrespondenzen, Briefe von Ludwig Greve, Verlagsverträge zu Herausgebertätigkeiten, Zeitungsausschnitte.

Goethe-Institut New York: Sammlung. Scrapbooks mit Zeitungsausschnitten über das Goethe-Institut aus der Zeit von 1954 bis 1970; Fotografien politischer und literarischer Prominenz, u.a. Konrad Adenauer, Hannah Arendt, Willy Brandt, Hans Magnus Enzensberger, Theodor Heuss.

Peter Handke: Nachtrag zum Teilvorlass. Prosa *Der große Fall;* 110 Notathefte aus den Jahren 1990-2011 (Depositum).

Franz Kafka: Briefe an die Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für Böhmen, Josef David, Ottla Kafka; Briefe von Julie und Hermann Kafka; Briefe von Robert Klopstock und Dora Diamant an Ottla Kafka (Gemeinschaftliches Eigentum der Bodleian Libraries Oxford und des Deutschen Literaturarchivs Marbach). – Briefe von Franz Kafka an Grete Bloch (Depositum der Wiedeking Stiftung Stuttgart).

Dieter Lattmann: Sammlung. Briefe von Alfred Andersch, Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Günter de Bruyn, Tankred Dorst, Marieluise Fleißer, Max Frisch, Oskar Maria Graf, Günter Grass, Helmut Heißenbüttel, Stephan Hermlin, Stefan Heym, Walter Jens, Uwe Johnson, Wolfgang Koeppen, Karl Krolow, Brigitte Kronauer, Hermann Lenz, Siegfried Lenz, Peter de Mendelssohn, Luise Rinser, Peter Rühmkorf, Bernhard Schlink, Wolfdietrich Schnurre, Thaddäus Troll, Martin Walser, Gabriele Wohmann, Christa Wolf u.a.

Helmut Mader: Nachlass. Gedichte. Sammlungen *Gedichte aus einem geschlossenen Raum*, *Mittelalter*, *Selbstporträt mit Christopher Marlowe*, *Tile Kolup oder Der Anarchist*, Gedichtentwürfe; Rezensionen, Notizbücher, Briefe von und an Hans Bender, Karl Heinz Bohrer, Elias Canetti, Peter O. Chotjewitz, Hilde Domin, Gerd-Peter Eigner, Hans Magnus Enzensberger, Eugen Gomringer, HAP Grieshaber, Peter Härtling, Ludwig Harig, Rudolf Hartung, Helmut Heißenbüttel, Kurt Heynicke, Josef W. Janker, Friedhelm Kemp, Helmut Kreuzer, Günter Kunert, Hartmut Lange, Hermann Lenz, Marcel Reich-Ranicki, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Wolfgang Weyrauch u.a.

Agnes Miegel: Sammlung. Manuskripte; Zeichnungen; Briefe an Gertrud und Martha Gelpke, Helene Janett, Friederike Klein, Magdalene von Müldner; Briefe Anderer.

Eduard Mörike: Sammlung Planck. Gedichte *Den Zauberton, den einst …*, *Spiegelvers*, *Ich hatt' ein Röslein wunderzart …* u.a.; Epen *Idylle vom Bodensee* (Anfang des 7. Gesanges); Zeichnungen; Übersetzungen; Notizen für eine Vorlesung u.a.; Briefe an Klara Mörike, Marie Mörike, Max Planck, Eugenie Planck, Josephine Speeth; Dokumente und Briefe von Georg von Cotta, Johann Georg Fischer, Karl Gerok, Friedrich Theodor Vischer, Johann Christoph Friedrich Haug, Ludwig Uhland, Otto von Bismarck u.a.

Richard Müller-Freienfels: Nachtrag zum Nachlass. Gedichte *Buch des Lächelns*; Prosa *Der Herr mit der feinen Nase*, *Der Sinn der Welt* u.a.; Briefe von Samuel Beckett an Reinhart Müller-Freienfels.

Manfred Naumann: Vorlass. Manuskripte *Literaturprozesse in Frankreich seit der Revolution von 1789 / Literatur im Kapitalismus*, *Literaturtheoretische Aspekte des Rezeptionsproblems*, *Werner Krauss und die Romanistik nach dem zweiten Weltkrieg in Leipzig* u.a.; Texte und Materialien zu Lehrveranstaltungen; Rezensionen u.a.; Übersetzung von Alain-René Lesages *Monsieur Turcaret*; Verlagsgutachten; Briefe an und von Karl Heinz Bohrer, Michel Butor, Yves Chevrel, Wolfgang Frühwald, Hans-Martin Gauger, Hans Ulrich Gumbrecht, Wolfgang Harich, Stephan Hermlin, Peter Uwe Hohendahl, Hans Robert Jauß, Werner Krauss, Helmut Kreuzer, Eberhard Lämmert, Leo Löwenthal, Heinz Schlaffer, Albert Soboul, Karlheinz Stierle, Wilhelm Voßkamp, Rainer Warning, Harald Weinrich, Viktor Žmegač u.a.

Monika Plessner: Nachlass. Erinnerungen; Notizbücher u.a.; Briefe von und an Carlo Antoni, Hellmut Becker, Karola Bloch, Ruth Fischer, Hartmut von Hentig, Hans-Dietrich Irmscher, Günther Jacobi, Alfred Kantorowicz, René König, Paul Oskar Kristeller, Ruth Liepmann, Golo Mann, Katia Mann, Hans Mayer, Frederick Pollock, Carlo Schmid, Albrecht Schöne, Walter Schulz, George Steiner, Siegfried Unseld u.a.; Dokumente zu USA-Reisen; Briefwechsel zwischen Helmuth Plessner und Josef König.

Benno Reifenberg: Sammlung Hummerich. Manuskripte; Briefe von und an Werner Bergengruen, Max von Brück, Hans Bütow, Wilhelm Hausenstein, Max Picard, Reinhard Piper, Friedrich Sieburg, Dolf Sternberger, Peter Suhrkamp, Friedrich Franz von Unruh, Familienkorrespondenz u.a.; Schulhefte, Zeugnisse, Horoskop u.a.

Hans Eggert Schröder. Nachtrag zum Nachlass. Manuskripte und Vorarbeiten zu *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens, Goethes Lebensweisheit, Orestie, Arithmetische Kuriositäten* u.a.

Gustav Schwab: Sammlung Göz. Gelegenheitsgedichte; Tagebuchaufzeichnungen von Charlotte Jäger und Carl Heinrich Schwab; Briefe von Gustav Schwab, Mathilde Boisserée, Johannes Fallati, Karl Gerok, Justinus Kerner, Karl Mayer, Victor von Scheffel, Antoinette Schwab, Carl Gustav Schwab, Carl Heinrich Schwab, Mathilde Schwab, Pauline Schwab, Sophie Schwab u.a.; amtliche Korrespondenz; Familiendokumente u.a.

Egon Schwarz: Vorlass. Gedichte; Prosa *Abenteurer wider Willen, The contribution of the Jews to German Literature, La emigración de la Alemania nazi, Lesen im und fürs Exil,* Reden und Vorträge; Tagebuch 1941-1943 u.a.; Briefe an und von Jurek Becker, Ernst Behler, Bernhard Blume, Volker Braun, Martin Buber, Karl Otto Conrady, Friedrich Christian Delius, Horst Denkler, Norbert Elias, Richard Exner, Gertrud Fussenegger, Reinhold Grimm, Käte Hamburger, Jost Hermand, Josef Haslinger, Claudio Magris, Michael Mann, Fritz Martini, Joyce Carol Oates, Gerhard Ritter, Oskar Seidlin, Walter H. Sokel, Hans-Ulrich Wehler u.a.; Manuskripte Anderer von Ruth Klüger u.a.; Briefe Anderer von Elias Canetti u.a.

Hans Schwerte: Nachtrag zum Nachlass. Sammlung zum Kentauren-Projekt: Manuskripte, Vorträge, Aufsätze, Notizen (u.a. zu Gabriele d'Annunzio, Adolf Hitler, Iris Origo); Korrespondenzen.

Gabriele Tergit: Nachtrag zum Nachlass. Hörspiele: *Effingers* u.a., Prosa *Diktatoren und Rebellen, Gerichtsberichte, Käsebier erobert den Kurfürstendamm, So war's eben* u.a.; Materialsammlungen *Palästina-Buch*, *England-Buch* u.a., Essays, Vorträge, Zeitungsartikel und Radiomanuskripte; Autobiografische Aufzeichnungen; Briefe von und an Jens Brüning, David Luschnat, Kurt Leo Maschler, Rudolf Olden, Kurt Pinthus, Otfried Preußler, Fritz J. Raddatz, Armin T. Wegner; Verträge und Dokumente u.a. zu Entschädigungsansprüchen; Manuskripte Anderer; Zeitungsausschnitte.

Ernst Tugendhat: Vorlass. Vorträge und Aufsätze *Antropologia como filosofia primeira, Die anthropologischen Wurzeln der Religion und Mystik, Free Will and Determinism, Kontraktualismus und Symmetrie, Nationalism and Universalism, Über normative Begründungen in der Bioethik, El Problema de uno Moral*

Moderna, Reflexions on Death, Spiritualität, Religion und Mystik, Wer sind alle? u.a.; Vorlesungen *Ethik* (SS 1968), *Ontologie* (WS 68/69), *Wittgenstein* (WS 1970/71), *Ethik* (SS 1980), *Die Ethik von Hegel und Marx* (WS 1980/81), *Einführung in die Philosophie. Orientierung über ihre Methoden* (SS 1982), Mitschrift zu Martin Heidegger: *Übungen zu Aristoteles* (WS 1951/52) u.a.

Stephan Wackwitz: Sammlung. Briefe an ihn von Egon Ammann, John Berger, Pierre Bertaux, Durs Grünbein, Hartmut von Hentig, Hermann Lenz, Fritz Martini, Heiner Müller, Joachim Sartorius, Heinz Schlaffer, Peter Wapnewski u.a.

Reiner Wiehl: Teilnachlass. Vorlesungen 1966-1996, Vorträge und Aufsätze zur Anthropologie, Ethik, Theorie der Emotion, Hermeneutik und Ontologie, über Platon, Spinoza, Kant, Rosenzweig, Heidegger, Jaspers und Whitehead u.a., Briefe von und an Jan Assmann, Peter Bieri, Hans Blumenberg, Jean Bollack, Bazon Brock, Rüdiger Bubner, Judith Butler, Wolfgang Cramer, Jacques Derrida, Hilde Domin, Hellmut Flashar, Hans Friedrich Fulda, Hans-Georg Gadamer, Gotthard Günther, Jürgen Habermas, Dieter Henrich, Jeanne Hersch, Max Imdahl, Hans Jonas, Raymond Klibansky, Reinhart Koselleck, Emmanuel Levinas, Karl Löwith, Odo Marquard, Werner Marx, Manfred Riedel, Richard Rorty, Hermann Schmitz, Robert Spaemann, Michael Theunissen, Stephen Toulmin, Ernst Tugendhat, Eric Voegelin, Carl Friedrich von Weizsäcker, Albrecht Wellmer; Manuskripte Anderer von Jürgen Habermas, Karl Löwith; Fotografien.

Ottilie Wildermuth: Nachlass. Gedichthefte, Einzelgedichte; Schreibkalender 1846, 1848, 1852, 1870; Hauschronik 1843/77, Notizen und Aufzeichnungen; Briefe von und an Karl Gerok, Emilie von Gleichen-Rußwurm, Justinus Kerner, Albert Knapp, Karl Mayer, Elise Polko, Julius Rodenberg, Emilie Uhland, Ludwig Uhland, Gustav Werner u.a., Familienbriefe und -dokumente; Stammbuch der Dorothea Müller. – Familienarchiv Wildermuth: Hermann Wildermuth: Briefe und Manuskripte; Hans Wildermuth: Briefe und Manuskripte; Rosemarie Wildermuth: Manuskripte und Materialien, v.a. zu Arbeiten über Ottilie Wildermuth und Justinus Kerner, Kolleghefte, Dissertation, Verlagskorrespondenz u.a., Familienpapiere.

Heinrich Zimmer: Sammlung Maya Rauch. Manuskripte; Briefe an und von Richard Alewyn, Rudolf Borchardt, Eugen und Mila Esslinger, Hermann Hesse, Gerty von Hofmannsthal, Karl Jaspers, Ernst Kantorowicz, Leonardo Olschki, Ernst Michael Rauch, Lukas Rauch, Maya Rauch, Max Rychner, Herbert Steiner, Christiane Zimmer, Ernst Zimmer, Heinrich Zimmer (Vater), Martha Zimmer u.a.; Dokumente; Briefe Anderer von Eugen Esslinger, Mila Esslinger, Gerty von Hofmannsthal, Lukas Rauch, Maya Rauch, Christiane Zimmer u.a.

1.1.2 Kleinere Sammlungen und Einzelautografen (Auswahl)

Hans Günther Adler: Nachträge zum Nachlass. – Alfred Andersch: *Der Vater eines Mörders*, *Lebensabriss*; Briefe von und an Gisela und Hedwig Andersch. – Lou Andreas-Salomé: Brief an Fritz Mauthner. – Erich Arendt: *Dichter des Sturmkreises und des Dadaismus*. – Adolf Beck: Postkarte an Hans-Jürgen Dahm. – Werner Bergengruen: *Die heile Welt* (Aushänger mit hs. Korr.). – Gottfried Bermann Fischer: Widmung für seine Frau Brigitte. – Lieselotte Blumenthal: Briefwechsel mit

Gerhard Kluge u.a. – Hermann Broch: Postkarten an Franz Blei. – Casimir Bumiller: Ausweise, Dokumente. – Hans Carossa: Gedichte; Postkarten an Fany Seidel. – Alfred Döblin: Brief an Rudolf Schneider. – Wilhelm Eipeldauer: Fünf Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse. – Ludwig Finckh: Postkarte an die Volkshochschule Aalen. – Alfred Gerasch: Briefe. – Karl Gerok: Gedicht. – Albrecht Goes: Gedicht; theologische Seminararbeiten, Predigten; Briefe. – Georg Grabenhorst: Briefe an Frido Witte. – Ludwig Greve: Gedichte u.a. an Dorothea Kuhn; Briefe an Margot und Max Fürst u.a.; Briefe an Gerhard Wind. – Elisabeth Gundolf: Brief an Erwin Panofsky. – Jürgen Habermas: Brief an Klaus Neufert. – Peter Hacks: Briefe an Anneliese Schramme. – Margarete Hannsmann: *Zwischen Urne und Stier* (Manuskript). – Ernst Hardt: *Gudrun* (Trauerspiel). – Walter Hasenclever: Briefe und Postkarte an Beate Scherk. – Manfred Hausmann: Postkarten an Ingrid Hannich-Bode. – Hermann Hefele: Briefe und Postkarten an Georg Edmund und Rosemarie Will. – Hugo von Hofmannsthal: Brief an Samuel Fischer. – Ricarda Huch: Verlagsverträge, Briefe und Postkarten. – Ernst Jünger: Manuskripte (Abschriften); Briefe u. Postkarten an Erna Müller, Dokumente über ihn. – Friedrich Georg Jünger: Brief an Martin Heidegger. – Erhart Kästner: Briefwechsel mit Bettina von Bomhard. – Erich Kästner: Manuskripte, Briefe an Ilse Heim, Victoria Davidson u.a. – Marie Luise Kaschnitz: Briefwechsel mit Hildegard Gröger geb. Vitschar. – Alfred Kelletat: Briefwechsel mit Dietrich Sattler. – Georg Friedrich Kinkelin: Briefwechsel mit Elisabeth Friederike (gen. Louise) Kinkelin geb. Stoll. – Heinrich Köstlin: Briefwechsel mit seinem Sohn Theodor u.a. – Karl Korn: Briefe von und an ihn. – Reinhard Koselleck: Dokumente, Briefwechsel mit Dirk van Laak, Helmut Castritius, Briefe an Walter Magaß. – Günter Kunert: Gedicht-Übersetzung mit Korrekturen von Bertolt Brecht; Briefe von Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Wolfgang Weyrauch; Lebensdokumente. – Mechtilde Lichnowsky: Briefe an Wilhelm und Etelka Lichnowsky u.a. – Gert Mattenklott: Briefe an Hannelore und Heinz Schlaffer, Brief an Elvira Grözinger. – Agnes Miegel: Gedichte; Brief an Ilse Meyer; Brief an die Ursulinenschule Köln. – Eduard Mörike: Brief an Unbekannt; Doktordiplom. – Dorothy von Moltke: Briefe an James und Jessie Rose Innes. – Walter F. Otto: Briefe an Franz Altheim. – Rudolf Pannwitz: Briefe an Franz Altheim; Gedichte und Briefe an Max Saegesser. – Helmut Paulus: *Der grosse Zug*. – Max Picard: Briefe an Norbert Giese. – Kurt Pinthus: Briefe u. Postkarten an Ingrid Hannich-Bode. – Karl Raimund Popper: Briefwechsel mit Christel Thies. – Rainer Maria Rilke: Brief an Wera Knoop. Erinnerungen an ihn von Irene von Fuchs-Nordhoff. – Luise Rinser: Postkarte an Ingrid Hannich-Bode. – Romain Rolland: Brief an Robert Minder. – Otto Rombach: Postkarte an Martin Blümcke. – Hans Rothe: Briefe an Ingrid Hannich-Bode und Helga Roloff. – Peter Rühmkorf: Briefwechsel mit Kurt Darsow; Briefe an Joachim Kersten. – Heinz Sarkowski: Korrespondenz zur Insel-Bibliografie. – Heinrich Schäff-Zerweck: Briefe und Postkarten an Erich Röth. – Volker Schlöndorff: *Das Meer am Morgen* (Drehbuch), *Licht, Schatten und Bewegung* (Manuskript). – Friedrich Alfred Schmid Noerr: Briefwechsel mit Hermann Eris Busse. – Robert Wolfgang Schnell: Gedichtmanuskripte. – Christian Friedrich Daniel Schubart: *Die Gruft des Fürsten* (Abschrift). – Heinrich Wolfgang und Ina Seidel: Briefe an Walter Wendland u. Familie. – Oskar Seidlin: Brief an Gerhard

Kluge. – Tina Stroheker: Redemanuskript (60. Geburtstag) u.a. – Lisa Tetzner: Postkarte an Paul Blauert. – Albert Vigoleis Thelen: Briefwechsel mit Friedrich Franz Großherzog von Mecklenburg-Schwerin, Briefe an Wolfgang Kaiser. – Ludwig Uhland: *Entfliehend diesem bunten Menschenschwarme …* (Gedichtabschrift). – Fritz Usinger: Briefe an Ingrid Hannich-Bode. – Guntram Vesper: Briefe an Alfred Kelletat. – Manfred Voigts: Briefwechsel mit Autoren. – Franz Wurm: Briefe an Jeremy Adler. – Johann Rudolph Zumsteeg: Zwei Urkunden der Carlsschule. – Stefan Zweig: Briefe an Werner von Reitzenstein.

1.1.3 Für Stiftungen ist zu danken

Prof. Dr. Jeremy Adler, Agnes-Miegel-Gesellschaft, Prof. Dr. Ruth Altheim-Stiehl, Brigitte Arzt, Karl-Ludwig Barkhausen, Christa Bleck, Martin Blümcke, Reglindis Böhm, Carl Adam Bobrowski, Christine Braun, Prof. Dr. Dieter Breuer, Dr. Casimir Bumiller, Prof. Dr. Helmut Castritius, Dr. Gerhard Commichau, Kurt Darsow, Ulf Diederichs, Dr. Ulrich Drüner, Arietta Eberstadt, Günther Emig, Dr. Dr. h.c. Iring Fetscher, Ingrid Flindell, Johanna Fuchs, Dietrich Garbotz, Wolfgang Gartmann, Christa Gauß, Erbengemeinschaft Göpfert, Goethe House New York, Justine Göz, Cornelia Greve, Dr. Elvira Grözinger, Helga Grützner-Könnecke, Katharina Günther, Dr. h.c. Ingrid Hannich-Bode, Dr. Hermann Heidegger, Dr. Franziska Heyde, Liselotte Jetter, Kerstin Kaden, Gertrud Kelletat, Joachim Kersten, Susanne Kiderlen, Albrecht Kinkelin, Ursula und Wolfram Klose, Prof. Dr. Gerhard Kluge, Dr. Marianne Kopp, Robert Korn, Annette Korolnik-Andersch, Prof. Dr. Dorothea Kuhn, Ingrid Kußmaul, Prof. Dr. Dirk van Laak, Mechthild Lange, Dieter Lattmann, Prof. Dr. Hartmut Lehmann, Eduardo Graf Lichnowsky, Caroline von Lieven, Gudrun Mader, Klaus Neufert, Dr. Dietrich Lückoff, Elfriede Magaß, Ruth Ingeborg Meyer-Belardini, Herbert-W. Müller, Prof. Dr. Ulrich Ott, Gerda Panofsky, Maria Felicitas Plotzek, Marianne Pross, Prof. Dr. Karl-Siegbert Rehberg, Kurt Reinecke, Dr. Dieter Röth, Ernst Ronte, Francisca Saegesser Schwarzenbach, Dr. Barbara Schier, Prof. Dr. Hannelore und Prof. Dr. Heinz Schlaffer, Volker Schlöndorff, Martin Schlotterbeck, S. Fischer Stiftung, Prof. Dr. Gunzelin Schmid Noerr, Monika Schoeller, Prof. Dr. Dr. h.c. Egon Schwarz, Lothar Spieker, Martin Straub, Dr. h.c. Reinhard Tgahrt, Christel Thies, Günther Emmerich Thüry, Prof. Dr. Ernst Tugendhat, University Library of VU University Amsterdam, Prof. Dr. Manfred Voigts, Dr. Carl Winter, Prof. Dr. Dr. h.c. Robert Weimann, Ilse Weiss-Widmann, Philipp Wendland, Prof. Dr. Reiner Wiehl, Volkart Wildermuth, Michael Graf Wolff Metternich, Wilfried Zumsteeg. – Im letzten Jahresbericht wurde versehentlich der Dank an die Helene und Robert Uhland Stiftung versäumt, die uns, vertreten durch Monica und Walter Wejwar, bereits 2010 und nun erneut 2011 bei der Finanzierung des Vorlasses von Peter Härtling großzügig unterstützte.

1.2 Bilder und Objekte
1.2.1 Gemälde, Skulpturen und Totenmasken

Johann Christoph Schwab und Friederike Schwab, zeitgenössische Kopien der Gemälde von Philipp Friedrich Hetsch; Goethestatuette aus dem Besitz von Peter Hacks, verkleinerte Nachbildung des Berliner Denkmals von Fritz Schaper; Heinrich Zimmer, Totenmaske (Depositum); Annette Kolb, Lebendmaske 1919; Ansicht von Prag mit Karlsbrücke und Hradschin, Gemälde von Friedrich Feigl, um 1935 (vorher Depositum, nach dem Tod der Eigentümerin, der Malerin Erika Streit, als ihr Vermächtnis in den Bestand des Deutschen Literaturarchivs übergegangen); Karl Vossler, Gemälde von Willy Preetorius, 1933; Heinz Maier-Leibnitz, Totenmaske von Helga Rost-Haufe, 2000.

1.2.2 Grafiken

Shakespeares Geburtshaus, Stahlstich, um 1830; Album mit Bleistiftzeichnungen zu Mörikes *Idylle vom Bodensee* und Auerbachs *Der Lautenbacher*, 1872; Exlibris Maria von Gomperz, Radierung von Emil Orlik, 1902; Porträt Franz Kafka, Tuschpinselzeichnung von Friedrich Feigl, 1917/1946; Porträt Karl Kraus, Bleistiftzeichnung von Rudolf Schlichter, 1929; Werner Bergengruen, Rötelzeichnung von Hans Brasch, 1941; 25 Tuschpinselzeichnungen von Ernst August von Mandelsloh zu Texten von Ernst Jünger und anderen Autoren des Heliopolis-Verlags, Tübingen 1950; Radierungen und Lithografien von Annette Peuker-Krisper zu Texten von Hölderlin, Büchner und Fühmann, 1978-1988; Gebäude des Rowohlt Verlags in Reinbek, Radierung von Eberhard Franke, 2002; Peter Rühmkorf auf dem Totenbett, Lithografie von Günter Grass, 2008.

1.2.3 Fotografien

Konvolut Fotografien aus dem Nachlass Casimir Bumiller, darin Aufnahmen aus dem Ersten Weltkrieg und Gruppenbilder des Soldatenrats in Kirchheim unter Teck vom November 1918; Gerhart Hauptmann mit anderen vor der City Hall in New York, 1932; Gustav Frenssen mit Familienmitgliedern, drei Fotografien, um 1933; Manfred Hausmann, mehrere Porträtfotografien von Wolf Hermann, 1932; Fotosammlung von Ingrid Hannich-Bode zur Geschichte des Deutschen Literaturarchivs; Golo Mann, Peter Stein, Porträtfotografien von Ingrid von Kruse, 1987, 1992; Patricia Highsmith, Porträtfotografie von Christian Scholz, 1992; Günter Kunert, Porträtfotografie von Elisabeth Heinemann, 2007; Nadja Einzmann, Thomas Meinecke, Volker Schlöndorff, Porträtfotografien von Chris Korner, 2011; Rafik Schami, Martin Walser, Porträtserien von Mathias Michaelis, 2011.

1.2.4 Objekte

Lagenachat mit geschnittenem Schillerporträt in einem goldenen Ring mit Gravur zum 10. November 1859; Lithophanie der Porzellanfabrik Plaue mit Schiller-Porträt nach Simanowiz, 2. Hälfte 19. Jahrhundert; 19 Handpuppen eines Kasperthea-

ters aus dem Besitz von Reinhard Gröper, um 1940; Prachteinband und Weinbecher, Arbeiten des Goldschmieds Wolfgang Kaiser, um 1975, aus dem Besitz von Albert Vigoleis Thelen; drei Schreibmaschinen aus dem Besitz von Fritz Rudolf Fries.

1.2.5 Für Stiftungen ist zu danken

Bibliotheek Vrije Universiteit Amsterdam, Dr. Casimir Bumiller, Ingeborg Cleiss, Dr. Maria Dunkel, Prof. Dr. Kurt von Figura, Sibylle Fischer, Dietrich Garbotz, Justine Göz, Ingrid Grüninger, Dr. Luise Hackelsberger, Dr. h.c. Ingrid Hannich-Bode, Käte Jung, Dr. Volker Katzmann, Dr. h.c. Günter Kunert, Joachim Kersten, Mathias Michaelis, Egbert-Hans Müller, Christine Raum, Dr. Dierk Rodewald, Peter Salomon, Martin Schlotterbeck, Christian Scholz, Ingeborg H. Solbrig, Prof. Dr. Gerhard Schuster, Hannelore Schwer, Dr. Roland Stark, Dr. Annelise B. Truninger, Michael Graf Wolff Metternich.

2. Erschließung
2.1 Handschriftensammlung

Folgende Bestände wurden ganz oder teilweise katalogisiert: Paul Celan (Einlagen aus Büchern seiner Bibliothek), Cotta-Briefkopierbücher, Hilde Domin / Erwin Walter Palm (mit Mitteln des Domin-Fonds), Archiv des S. Fischer Verlags (mit Mitteln der S. Fischer Stiftung), Eckhard Henscheid, Ernst Jünger, Franz Kafka (Briefe an Ottla Kafka und Grete Bloch), Ludwig Klages, Reinhart Koselleck (mit Mitteln der Gerda Henkel Stiftung), Eduard Mörike (mit Mitteln des Mörike-Fonds), Josef Pieper, Peter Rühmkorf (mit Mitteln der Arno Schmidt Stiftung), Rudolf A. Schröder (Nachtrag), Egon Schwarz, Ingrid Strohschneider-Kohrs, Peter Suhrkamp, Margarete Susman, Bernward Vesper, Karl Wolfskehl (Nachtrag). Dazu kommt die laufende Verzeichnung von kleinen Neuzugängen.

Durch Feinordnung wurden und werden folgenden Bestände erschlossen: Richard Alewyn (Nachtrag 2010), Ernst Bertram, Erich Fausel (Nachtrag), Arnold Gehlen (Teilnachlass), Peter Suhrkamp (Nachlass im Siegfried Unseld Archiv).

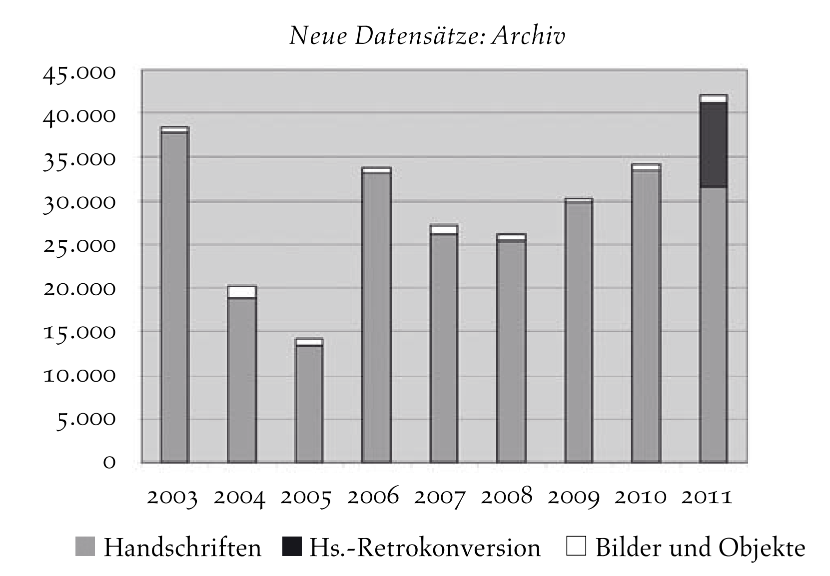
Vorgeordnet wurden ganz oder teilweise unter anderem die Bestände Goethe-Institut New York, Hermann Kant, Rowohlt Verlagsarchiv, Siegfried Unseld Archiv.

2.2 Bilder und Objekte

Erschlossen wurden mehr als 50 Bestände, darunter Ilse Aichinger / Günter Eich, Eduard Berend, Willy Haas, Hermann Kant, Margarethe Geibel, Paul Gurk, August Halm, Hermann Hesse, Ernst Jünger, Anton und Katharina Kippenberg, Heinrich Schäff-Zerweck, Rudolf Alexander Schröder und Carl Zuckmayer sowie das Siegfried Unseld Archiv und die Porträtskulpturen aus dem Kreis um Stefan George (Depositum der George Stiftung). Begonnen wurde mit der Bearbeitung von Cimelien aus der Sammlung von Porträtmedaillen und -miniaturen. Der Bestand an historischen Möbeln wurde in knapper Form verzeichnet.

2.3 Statistik: neue Datensätze

	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
insgesamt	38.362	20.193	14.196	33.770	27.173	26.178	30.216	34.216	42.036
Hand-schriften	37.770	18.917	13.445	33.202	26.138	25.380	29.820	33.482	30.973
Handschriften-Retrikonversion									10.249
Bilder und Objekte	592	1276	751	568	1035	798	396	644	644



3. Benutzung

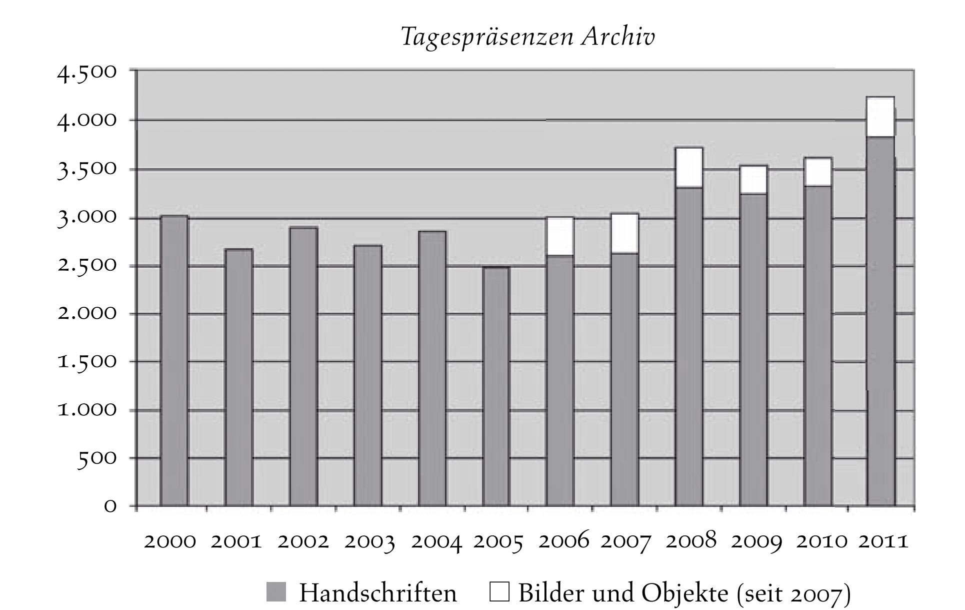
Die Zahlen der Tagespräsenzen und der Anmeldungen im Lesesaal sind erneut erheblich gestiegen, auch die Anzahl der Ausleihen hat 2011 einen Höchstwert erreicht. So erfreulich diese Entwicklung ist, bedeutet sie doch auch eine stärkere Belastung der Kolleginnen und Kollegen im Lesesaal und in den Magazinen.

3.1 Anwesenheiten

	2009	2010	2011
Tagespräsenzen Archiv insgesamt	3.550	3.619	4.206
Tagespräsenzen Handschriften	3.250	3.331	3.858
Tagespräsenzen Handschriften von Besuchern aus der Bundesrepublik Deutschland	2.221	2.361	2.824
Tagespräsenzen Bilder und Objekte	300	288	348

	2009	2010	2011
Anmeldungen Archiv insgesamt	1.239	1.142	1.317
Anmeldungen Handschriften	1.140	1.021	1.178
Anmeldungen Bilder und Objekte	99	121	139

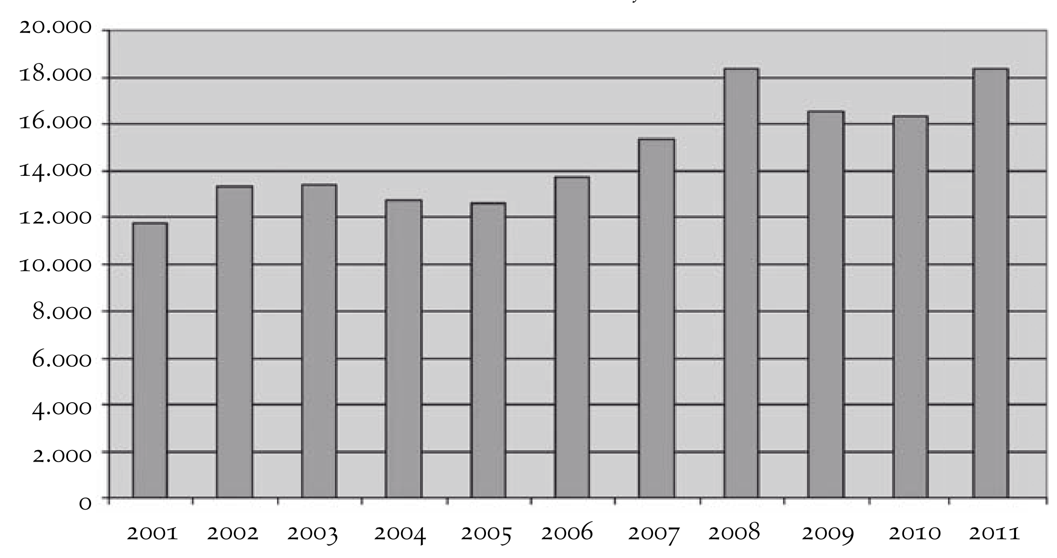
Tagespräsenzen Archiv



3.2 *Entleihungen*

	2009	*2010*	2011
Handschriften (Leihscheine)	16.498	16.316	18.546
Externer Leihverkehr. Handschriften: Verträge	40	43	33
Externer Leihverkehr. Handschriften: Einheiten	611	317	257
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Verträge	24	14	13
Externer Leihverkehr. Bilder und Objekte: Einheiten	120	60	111

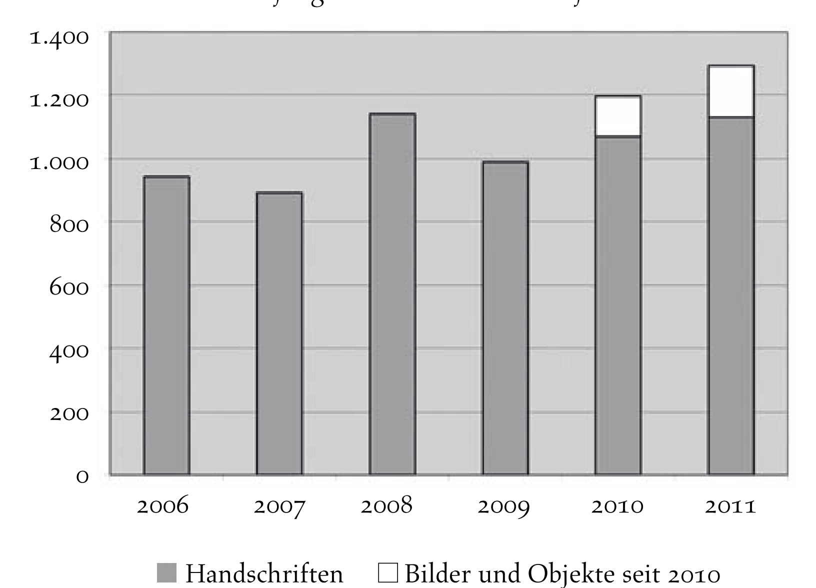
Leihscheine Handschriften



3.3 Anfragen mit Rechercheaufwand

Anfragen	2009	2010	2011
Anfragen mit Rechercheaufwand Handschriften	989	1.069	1.129
Anfragen mit Rechercheaufwand Bilder und Objekte	ca. 100	129	166

Anfragen mit Rechercheaufwand



3.4 Datenbank-Recherchen

	2009	2010	2011
Datenbank-Recherchen insgesamt	217.040	241.133	269.120
Datenbank-Recherchen Archiv insgesamt	9.001	43.522	42.036
Datenbank-Recherchen im Modul Handschriften insgesamt	35.321	39.219	37.291
Datenbank-Recherchen im Modul Bilder insgesamt	3.680	4.303	5.281
Modul Bestandsführung insgesamt	26.538	27.920	34.021

3.5 Kopien Handschriften

	2009	2010	2011
Kopien	35.166	34.902	39.305
Kopieraufträge	1.665	1.537	1.742
Kopierte Einheiten	16.179	9.486	8.336

4. Weitere Projekte und Sonstiges

Im November 2011 hat die Retrokonversion der konventionellen Findmittel der Handschriften-Sammlung begonnen. Ziel des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts ist die Erfassung von ca. 479.000 Karteikarten und – in einem späteren zweiten Teilprojekt – der zum Teil handschriftlichen Inventarbücher (ca. 67.000 Einheiten). In Vorbereitung des Projekts wurden unter anderem ein detailliertes Pflichtenheft erstellt und 1.100 bereits konvertierte Datensätze abgeglichen. Für die erste Arbeitsphase konnten im November zwei Diplom-Bibliothekare eingestellt werden. Bereits in der Einarbeitungsphase zeigte sich, dass der Anteil der notwendigen Revisionsarbeiten sehr hoch ist, die als Eigenanteil des Literaturarchivs von fest angestellten Mitarbeitern oft per Autopsie übernommen werden müssen.

Die Arbeiten am außergewöhnlich großen Siegfried Unseld Archiv sollen mit Hilfe von zwei großangelegten Projekten auf der Basis von Drittmitteln vorangetrieben werden. Eingereicht wurde ein Antrag auf Förderung der Erschließung bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft und auf Förderung der Forschung bei der Volkswagen Stiftung (beide Projekte wurden im März 2012 bewilligt).

Um die Sammlungen besser überblicken und Prioritäten ihrer Bearbeitung nachvollziehbar festlegen zu können, wurden die bestehenden Steuerungsinstrumente mit erheblichem Arbeitsaufwand systematisch ausgebaut. Zu sämtlichen ca. 1.600 Beständen wurden per Autopsie kastengenau Erschließungszustände ermittelt, dazu werden jährlich die Benutzungshäufigkeiten (Leihscheine) und andere statistische Werte erhoben.

Im Jahr 2011 wurden in der Abteilung Archiv insgesamt 13 Praktikanten betreut.

Um die Erschließungsmethoden anderer Archive kennenzulernen, besuchte Silke Becker die Monacensia in München, die Stiftung Archive der Akademie der Künste und das Bundesarchiv in Berlin, außerdem vertraten sie und Harald Kaluza die Abteilung in der Arbeitsgruppe *Nachlässe digital* in Marbach, Stuttgart und Düsseldorf, in der es vor allem um die Definition eines Metadaten-Minimalsets für Handschriften-Digitalisate ging. In diesem Zusammenhang besuchten beide das Staatsarchiv in Stuttgart. Harald Kaluza besuchte den Bibliothekartag in Berlin. Dr. Sabine Fischer nahm am Jahrestreffen der Leiter Grafischer Sammlungen in Deutschland teil, Dr. Michael Davidis am Jahrestreffen der Arbeitsgemeinschaft Bildhauermuseen und Skulpturensammlungen. Ebenfalls der Fortbildung diente ein Besuch der Marbacher Abteilung Archiv im Stuttgarter Unternehmensarchiv der Bosch GmbH.

BIBLIOTHEK

1. Erwerbung

Die Abteilung hatte im Berichtsjahr mit einem stark verminderten Erwerbungsetat zu kämpfen, der gegen Ende des Jahres mit Haushaltsrestmitteln teilweise ausgeglichen werden konnte. Im Rahmen des Drittmittel-Projekts »Retrospektive Bestandsergänzung 1890-1990« wurde mit dem Ermitteln und Erwerben von Quellen in den Gattungen und Genres Unterhaltungs- und Massenliteratur, Kolonial-, Reise- und Kriegsliteratur, Proletarisch-revolutionäre Literatur, Völkisch-nationale und NS-Literatur, DDR-Literatur, Rumäniendeutsche und Migrantenliteratur sowie Übersetzungen deutschsprachiger Literatur begonnen. Bis Ende 2011 waren bereits 854 ausgewählte Desideraten angekauft worden, darunter eine Sammlung von über 400 im Zeitraum von 1947 bis 1967 erschienenen programmatisch-sozialistischen Arbeiter- und Bauernromanen, zum Teil aus dem Russischen übersetzt, mit vorzüglich erhaltenen Schutzumschlägen. In Ergänzung der hier aufbewahrten philosophischen Bibliothek von Hans Blumenberg konnte auch dessen literarische Bibliothek mit mehr als 860 Bänden erworben werden. Die langjährige Tätigkeit von Friedhelm Kemp als Vermittler und Übersetzer schlug sich auch in seiner annähernd 1.200 Bände zählenden französischen Quellensammlung nieder, die zusammen mit dem Nachlass im Frühjahr nach Marbach kam. Der Bestand an Literatur überwiegend des 20. Jahrhunderts enthält zahlreiche Widmungsexemplare. Mit dem Nachlass der Familie Wildermuth ist zugleich eine 447 Bände zählende Bibliothek übernommen worden, die zahlreiche Erstausgaben der populären schwäbischen Autorin Ottilie Wildermuth (1817-1877) enthält. Aus dem Besitz von Barbara König (1925-2011) wurden 69 aussagekräftige Widmungsexemplare von Autoren erworben, die besonders die Literatur der 1960er und 1970er Jahre geprägt haben. Ein 80 Bände zählendes Konvolut mit Unterhaltungsliteratur zwischen 1920 und 1950 kam als Stiftung ins Haus. Im Zusammenhang mit dem Umzug der Stadtbibliothek Stuttgart konnte die Mediendokumentation eine Zeitungsausschnittsammlung übernehmen, die bereits 1960 einsetzt und die hauseigene um ein Dezennium ergänzt.

1.1 Für Buch- und Zeitschriftenstiftungen danken wir

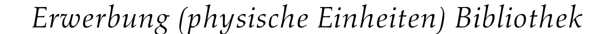
Irmeli Altendorf, Jens Bolm, Ursula Börner, Ingmar Brantsch, Ingolf Brökel, Wolfgang Bühling, Antje Bultmann Lemke, Heinz Burkhardt, Oswald Egger, Dr. Maria Eschbach, Kersten Flenter, Dr. Manfred Frank, Manfred H. Freude, Dr. Gernot Gabel, Ulrich Goerdten, Christiane Gojowy, Dr. jur. Albrecht Götz von Olenhusen, Hans Graf von der Goltz, Dr. Grith Graebner, Hellmut Haasis, Prof. Dr. Lutz Hagestedt, Michael Heinen-Anders, Yoshihiko Hirano, Rolf Hochhuth, Hans Horn, Peter Huckauf, Dr. Wolfgang Kaiser, Dr. Hans Joachim Killmann, Hertha Kirschbaum, Jörg Kleemann, Evelyn Kuttig, Prof. Dr. Françoise Lartillot, Dr. Marcel Lepper, Dr. Laura Anna Macor, Hubert Mahle, Sandrine Maufroy, Susanne Mayer, Dr. Holmar Attila Mück, Egbert-Hans Müller, Dr. Gerhard Müller, Susanne Padberg, Arno Piechorowski, Johannes Priesemann, Gerhard Priesemann (postum), Alfons Püttkens, Utz Rachowski, Dr. Dierk Rodewald, Viola Rusche, Prof. Dr. Bertram Schefold, Erich Scherer, Joachim Schmale, Peter Schütt, Dr. Wulf Segebrecht, Dr. Wolfram Setz, Prof. Dr. Bernhard Sill, Tina Stroheker, Bo Strömberg, Prof. Dr. Engelbert Thaler, Diethard Thieme, Walburga Utecht, Renate van Kampen, Hildegard Vogt, Elfriede Voigt-Deutsch, Prof. Dr. Christian Wagenknecht, Dr. Bernd Wiese, Joachim Wittstock, Dr. Mihaela Zaharia, Sigismund Freiherr von Zedlitz. – Emmaus-Gemeinschaft e.V. Sonsbeck, Norbert Elias Foundation Dublin, Goethe-Gesellschaft Kiel, Gymnasialpädagogische Materialstelle der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern, Kopernikus-Gymnasium Arbeitsgemeinschaft »Literatur & Leser« Ratingen-Lintorf, Kunstverein Laterne e.V. Chemnitz, Landsmannschaft Schlesien, Literaturbüro Ostwestfalen-Lippe Detmold, Staatskanzlei Rheinland-Pfalz Mainz, Stadtverwaltung Speyer, University Library Amsterdam, Vereinigung der Freunde und Förderer des Stoltze-Museums e.V. Frankfurt.

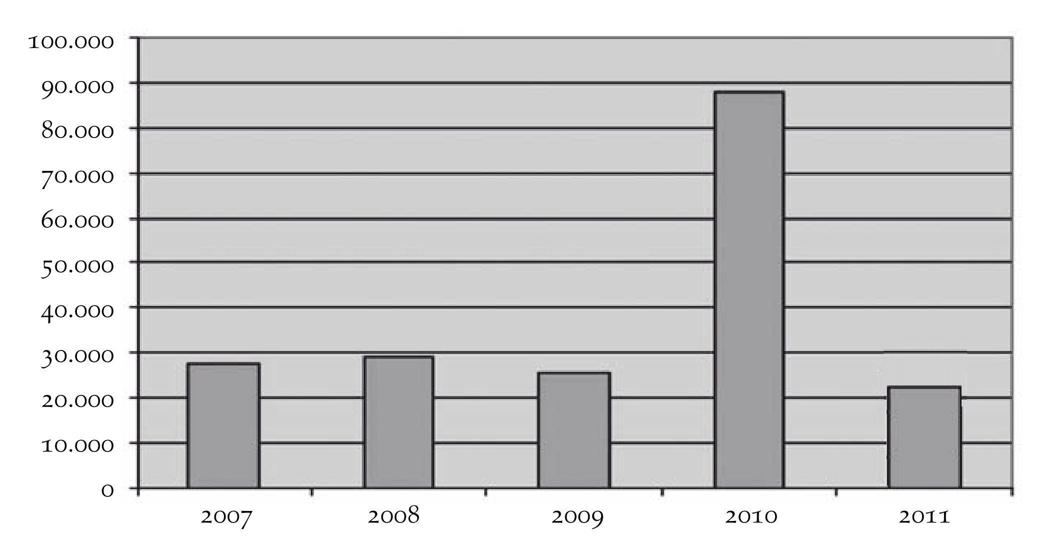
Außerdem den Verlagen und Buchhandlungen

Arche Literatur Verlag, Karl Blessing, Corvinus Presse, Deutsche Verlags-Anstalt, Diogenes, dtv, Edition CH, Edition Das Labor, Edition Isele, Edition Körber-Stiftung, Edition Text & Kritik, Edition Tiamat / Verlag Klaus Bittermann, Elfenbein Verlag, Ellert und Richter, Ersatz Förlag (Stockholm), S. Fischer, Frankfurter Verlagsanstalt, Frieling, Goldmann, Gollenstein, Hablizel Verlag Lohmar, Carl Hanser, Insel Verlag, Albrecht Knaus, Antje Kunstmann, Kyrene Literaturverlag Innsbruck, Luchterhand Literaturverlag, Mitter, Piper, Verlagsgruppe Random House, Reclam, Stieglitz, Stutz, Suhrkamp, Thienemann, Martin Wallimann, Zytglogge Verlag.

Zugangsstatistik

Erwerbung	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*
Gesamt (physische Einheiten)	27.803	28.903	25.607	87.903	22.279
Monographienerwerbung	7.492	7.550	9.527	8.684	8.640
Geschlossene Nachlässe und Sammlungen (physische Einheiten)	7.700	9.150	3.160	68.354	2.657
Zeitschriftenerwerbung (physische Einheiten)	3.516	3.101	5.579	3.833	4.663
Mediendokumentation, Spezialsammlungen insgesamt	9.095	9.102	7.341	7.032	6.319
Zeitungsausschnittsammlung (Kästen, Ordner, Konvolute)	897	737	457	667	526
Theatersammlung (Kästen)	2.212	2.787	2.051	2.531	1.124
Rundfunkmanuskripte	1.108	1.118	1.239	811	1.126
AV-Materialien	2.973	2.720	2.081	1.603	2.278
Dokumente (bis 2005 Kästen, ab 2006 Mappen)	296	142	64	24	2
Buchumschläge	1.609	1.598	1.449	1.396	1.263
Bibliothek (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	7	7	6	5	5
Mediendokumentation (geschlossene Nachlässe und Sammlungen)	48	48	44	24	31
Zeitschriftenerwerbung (laufende Abonnements)	1.148	1.100	1.091	983	953
Digitale Bibliothek: Lizenzierte Zeitschriften	0	5.308	6.735	7.258	8.868
Digitale Bibliothek: Literatur im Netz (literarische Zeitschriften und Weblogs)	250	80	38	53	55
Gesamtbestand Bibliothek (Bücher und Zeitschriften)	788.386	807.026	819.958	898.255	912.220
Gesamtbestand andere Materialien: AV-Materialien, Theatersammlung, Zeitungsausschnitte usw.	337.862	346.827	348.696	353.018	358.408





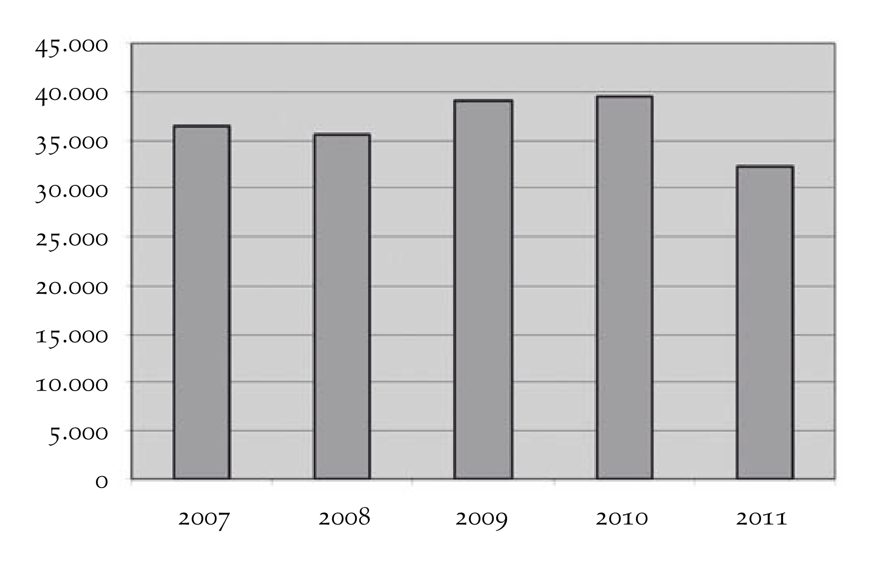
2. Erschließung

Bei der Erschließung der laufenden Zugänge durch Kauf, Tausch, Beleg und Geschenk ist im Vergleich zum Vorjahr ein Rückgang der Titelaufnahmen zu konstatieren, der durch Stellensperrungen bedingt ist. Finanziert aus Mitteln des Marliese Neef-Fonds konnten die Katalogisierung der Mörike-Sammlung Fritz Kauffmann (ca. 800 Bände) und die Erschließung aller noch nicht in Kallías nachgewiesenen Mörike-Beiträge auf Tonträgern (ca. 1.180 Titelaufnahmen) begonnen werden. Das Programm zur Aufarbeitung unkatalogisierter Altbestände (Tausch, Geschenk, Belege) wurde erfolgreich fortgesetzt. Im Referat wurden in enger Zusammenarbeit mit der Projektkoordination sämtliche Erschließungsprojekte und -anträge konzipiert und deren Durchführung betreut. Bei den konzeptionellen Arbeiten lag der Schwerpunkt auf der Revision der Fachsystematik und der Entwicklung eines Geschäftsgangs für E-Books. Derzeit befinden sich 56 wissenschaftliche und 44 literarische Zeitschriften sowie 39 Tages- und Wochenzeitungen im systematischen Auswertungsprogramm.

Zuwachs Katalogisierung	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*
Titelaufnahmen Katalog Gesamt	36.366	35.578	39.121	39.496	32.322
davon selbstständige Publikationen	29.167	29.598	29.418	30.876	25.550
davon unselbstständige Publikationen	7.199	5.980	9.703	8.620	6.772
Titelaufnahmen Retro-Projekt	2.425	303.445	270.484	178.699	1.590
pauschale Bestandsbeschreibungen (Modul »Bestände«)	1.019	1.022	700	824	632

Gesamtnachweis Kallías	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*
Katalogsätze	361.066	686.017	993.630	1.206.832	1.239.864
Exemplarsätze	215.437	302.605	371.773	443.838	464.662
Bestandssätze	20.912	21.913	26.810	23.516	24.138

Erschließung (Titelaufnahmen) Bibliothek



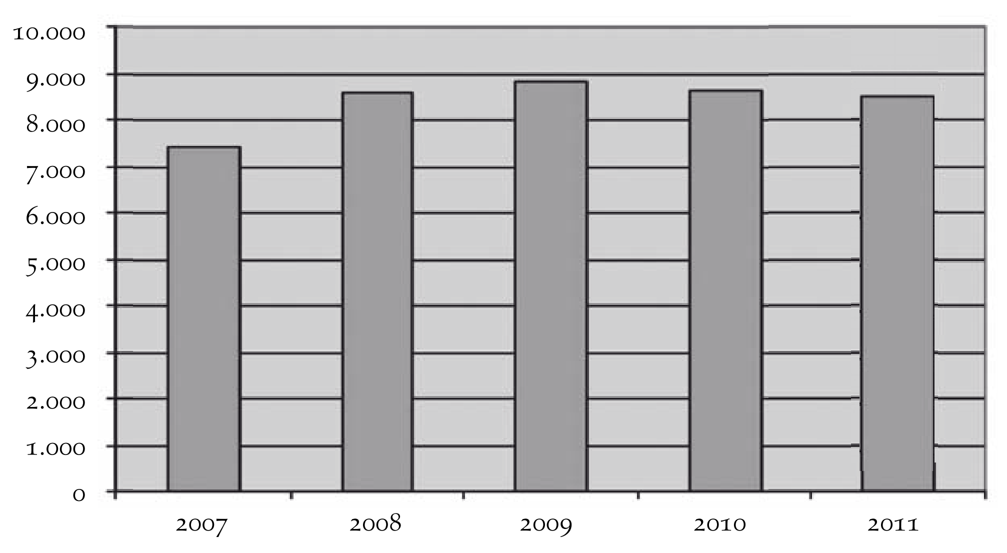
3. Bestand und Benutzung

Bei den Spezialsammlungen in Bibliothek und Mediendokumentation wurden im Rahmen einer Revision und im Blick auf die Steuerung von Erschließungsmaßnahmen die Bestandszahlen überprüft und in Kallías aktualisiert. Die über 150 Spezialsammlungen der Bibliothek umfassen mittlerweile mehr als 400.000 Bände, von denen bisher ca. 50.000 im Online-Katalog einzeln verzeichnet sind. In der Mediendokumentation werden über 1.500 Spezialsammlungen mit gedruckten oder audio-visuellen Materialien aufbewahrt. 17 geschlossen aufgestellte Bestände, darunter auch die Sammlungen der Verlagsprospekte und der Autographenkataloge, waren Gegenstand intensiver Recherche vor Ort, dabei wurden insgesamt 3.664 Medieneinheiten genutzt. Diese zunehmende und betreuungsintensive Form der Benutzung wird nun auch statistisch dokumentiert. Mit Hilfe von Praktikanten konnten wiederum zahlreiche Sammlungen (Autorenbibliotheken, Verlagsarchivteile) neugeordnet, fein sortiert und teilweise auch mit Provenienzen ausgezeichnet werden: Gottfried-Benn-Sammlung Heintel, Ernst-Jünger-Bibliothek (Wilflinger Bestand), Bibliothek Werner Kraft, Bibliothek Peter Rühmkorf (Marbacher Vorlass), Armin T. Wegner-Nachlassbestand der Mediendokumentation; Archiv der Deutschen Verlags-Anstalt, Archiv der »Insel-Bücherei« sowie der »insel taschenbücher«; Sonderdruck-Sammlungen Erich Trunz, Hans-Georg Gadamer, Ludwig Klages und Dolf Sternberger; Belegexemplar-Sammlungen Erich Kästner und Hermann Lübbe. Für Bestände, deren Katalogisierung im Rahmen von Drittmittel-

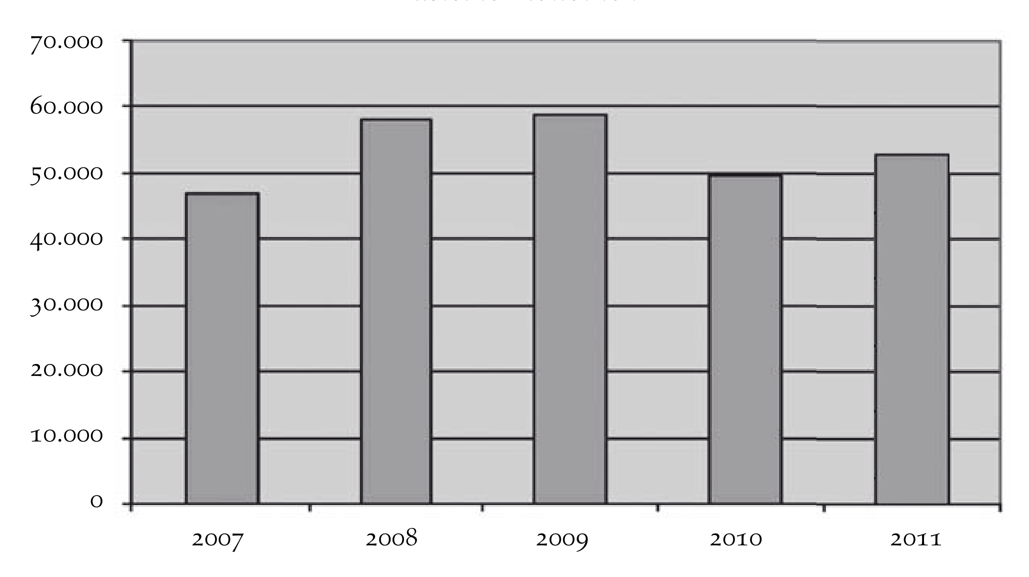
projekten nicht zweckmäßig ist, werden als Vorstufe der Einzelerschließung sukzessive bibliographische Verzeichnisse und Autorenlisten erarbeitet, die vom Bestandssatz aufgerufen und durchsucht werden können. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind alle Bestände systematisch aufgestellt und können nach Voranmeldung benutzt werden. In einem aufwendigen Verfahren ist der nach Marbach ausgelagerte Teil der Wilflinger Jünger-Bibliothek (ca. 9.000 Bände) in die neu eröffnete Gedenkstätte zurücktransportiert und entlang ihrer ursprünglichen Aufstellung zurückgeordnet worden. Im November startete in der Mediendokumentation ein langfristiges Projekt zur Ordnung der 80 Kästen zählenden Zeitungsausschnittsammlung von Armin T. Wegner.

Benutzung	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*
Wöchentliche Öffnungsstunden	59,5	64,5	64,5	64,5	64,5
Benutzungsanträge	872	920	947	875	994
Lesesaal-Eintragungen	7.399	8.573	8.811	8.640	9.755
Ausleihe (physische Einheiten)	46.867	57.972	58.713	49.729	52.797
OPAC Abfragen extern	37.388	42.519	69.477	99.238	98.823
OPAC Abfragen lokal	37.876	43.322	56.460	47.895	58.699
Fernleihe (gebend)	1.061	1.031	1.108	1.487	1.201
Fernleihe (nehmend)	1.149	1.313	1.362	843	747
Direktlieferdienst (Kopien von Beiträgen und Zeitungsartikeln)	749	2.052	1.395	933	720
Leihgaben	125	178	314	115	85
Auskünfte und Recherchen	838	1.463	1.103	1.102	922

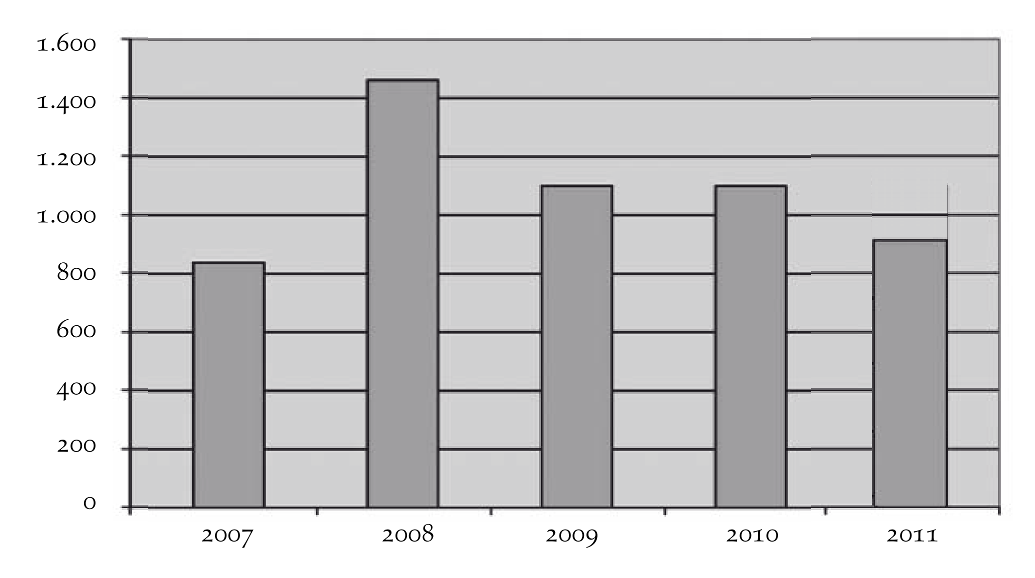
Tagespräsenz Bibliothekslesesaal

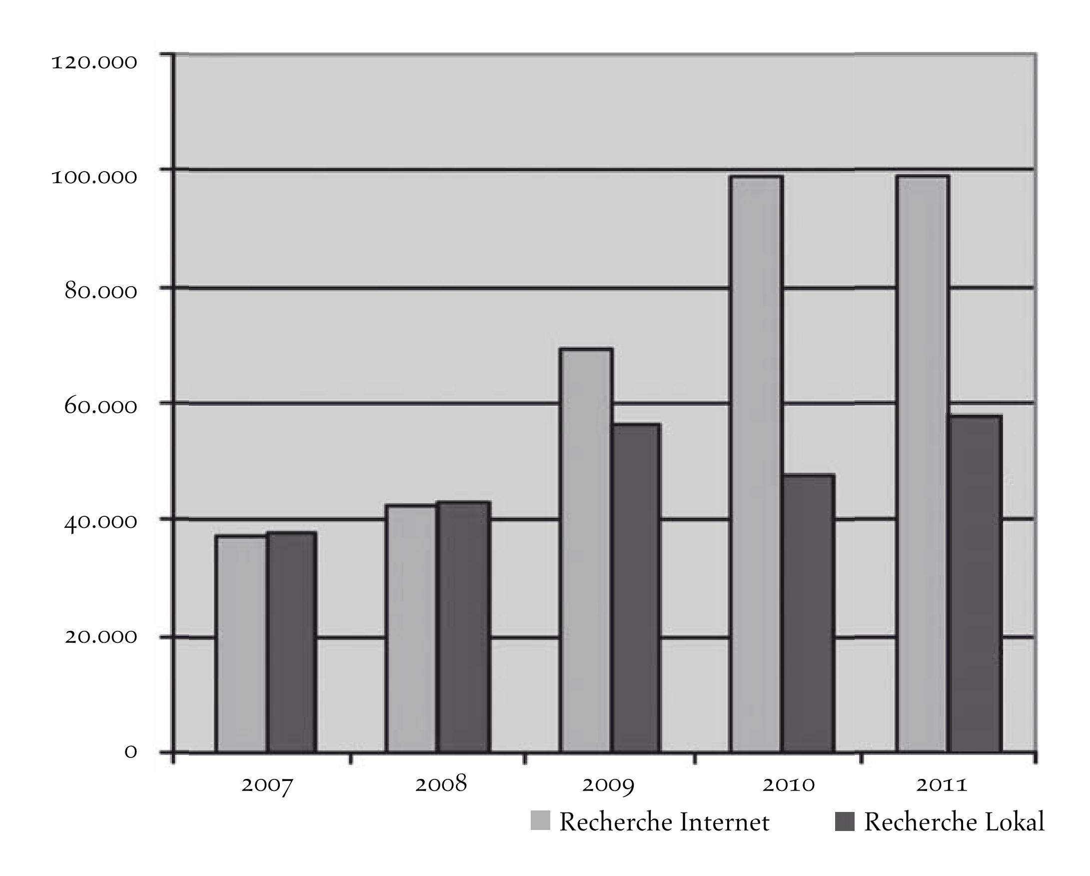


Ausleihe Bibliothek



Auskünfte Recherchen





4. Projekte und Sonstiges

Retrokonversion des Systematischen Katalogs: Bereits im Dezember 2003 hatten die Planungen des in Vorträgen und Veröffentlichungen vorgestellten innovativen Konversionsprojekts eingesetzt; die im August 2007 begonnenen Erfassungsarbeiten der mehr als 1,3 Millionen Titelkarten-Images konnten schließlich im April termingerecht und erfolgreich abgeschlossen werden. Die im Blick auf eine Ausleihverbuchung notwendigen Nachbearbeitungen von Zeitschriftenaufnahmen und Mehrbändigen Werken werden die Bibliothek noch länger beschäftigen. Im Anschluss an das Retro-Projekt sind von den Bestandskatalogen »Alphabetischer Katalog« und »Standortkatalog« digitale Sicherungskopien erstellt worden; sie werden für Nachbearbeitungen, Prüfzwecke und Revisionen benötigt.

Das ebenfalls von der DFG geförderte Konversionsprojekt »Literarische Hörfunk- und Fernsehmanuskripte online: zentraler Nachweis in der Quellendatenbank Kallías« startete noch im Dezember des Berichtsjahres mit der Vorbereitung des konventionellen Katalogs der Rundfunkmanuskriptsammlung für die Erfassungsarbeiten durch einen Dienstleister. Der zentrale und öffentliche Online-Nachweis von literarischen Rundfunkmanuskripten ist ein Desiderat für die germanistische und kulturwissenschaftliche Forschung. Das Deutsche Literaturarchiv hat seit 1975 eine deutschlandweit einzigartige Sammlung dieser Materialien aufgebaut. Ziel ist die Überführung von rund 30.000 Nachweisen literarischer Hör-

funk- und Fernsehsendungen aus dem Zeitraum 1950 bis 1998 sämtlicher öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und Österreichs und damit der Nachweis wenig geläufiger Materialien mit Quellencharakter (Hörspielmanuskripte und Drehbücher) oder mit literaturwissenschaftlichem Bezug (Buchbesprechungen, Autorenporträts, Radiofeatures).

Im Juli starteten die Arbeiten am DFG-Projekt »Die Bibliothek Reinhart Koselleck. Provenienz- und Sammlungserschließung«, parallel zur Erschließung und Erforschung des Nachlasses im Archiv. Von den insgesamt über 8.000 Bänden (incl. Sonderdrucke) dieser äußerst umfangreichen Gelehrtenbibliothek waren bis Jahresende bereits 2.300 Bände katalogisiert. Im Oktober konnte das DFG-geförderte Projekt »Erschließung der Bibliothek Celan – Katalogisierung und Bestandsrekonstruktion« abgeschlossen werden: Insgesamt wurden 6.135 Bände erfasst, von denen 4.471 in Marbach überliefert sind; für 1.519 nicht in Marbach überlieferte Bände wurden sog. virtuelle Titelaufnahmen angelegt; ca. 2.500 Bände mit Exemplarspezifika (Lektürespuren, Widmungen, Datierungen, Einlagen etc.) sind nach den Regeln der Provenienzerschließung katalogisiert. Eine kleine Ausstellung anlässlich des 90. Geburtstags des Dichters zeigte beispielhafte Exemplare mit Provenienzspuren.

Ziel des seit September laufenden DFG-Projekts »Retrospektive Bestandsergänzung 1890 bis 1990« ist es, die Lücken im historischen Bestand der Bibliothek systematisch aufzufüllen, die Sammlungen weiter zu vervollständigen, zu entwickeln und um neue Spezialaspekte zu bereichern. Grundgedanke dieser Erwerbungslinie ist die überregionale Verbesserung von Informationsdienstleistungen für die Forschung durch ein literaturgeschichtlich fundiertes Sammeln der Quellen auch jenseits der großen Namen.

Im Rahmen der seit 2008 in Zusammenarbeit mit dem Bibliotheksservice-Zentrum Baden-Württemberg gepflegten Plattform »Literatur-im-Netz«, die bislang literarische (»digital born«) Zeitschriften und Weblogs versammelt, wurde im November das Projekt »Aufbau eines Quellencorpus für die seit den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum entstehende Literaturgattung Netzliteratur« bei der DFG zur Förderung eingereicht.

In die Überlegungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften zu einer Fortführung von Goedekes *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* für den Zeitraum 1880 bis 1945 ist auch das DLA als Quelleninstitut mit einbezogen worden. Während einer ersten Konferenz im April wurden die Umrisse einer Bibliographie des spezifischen Schrifttums des frühen 20. Jahrhunderts diskutiert, dabei stellte die Bibliothek des DLA relevante Datenbestände vor.

Karin Schmidgall nahm als Mitglied an den Sitzungen AG Leihverkehr, der AG Elektronische Ressourcen im Leihverkehr und an den Anwendertreffen Online-Fernleihe und SWB teil; auf der jährlichen Sitzung der Expertengruppe Datenformate vertrat sie die Interessen der Arbeitsgemeinschaft der Spezialbibliotheken. Im Rahmen von »Literatur-im-Netz« beteiligten sich Frau Schmidgall und Jochen Walter an den nestor-Expertengesprächen »Zum Stand der Webarchivierung im deutschsprachigen Raum« und »Wie gut ist gut genug? Qualität in der Webarchivierung« (mit Vortrag) sowie am SWBcontent-Anwendertreffen. Jutta Bendt

wurde in den Stiftungsrat des Archivs der deutschen Frauenbewegung berufen. Bedingt durch den Wegfall von Stellensperren, durch Eltern- und Altersteilzeiten sind im Berichtsjahr insgesamt sieben neue befristet und fest beschäftigte Kolleginnen eingestellt worden. 14 Praktikanten haben in Bibliothek und Mediendokumentation tatkräftig und berufsorientiert mitgewirkt.

MUSEUM

1. Ausstellung

1.1 Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne (LiMo)

Dauerausstellung, Kuratoren: Heike Gfrereis, Katja Leuchtenberger; Roland Kamzelak, Gestaltung: büro element, Basel, seit 6.6.2006, aktualisiert durch Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter am 6.6. (»Kritzelspuren«) und durch Ellen Strittmatter am 6.12.2011 (»Thomas Bernhard«).

Wechselausstellungen:

»Ernst Jünger. Arbeiter am Abgrund«, 7.11.2010 bis 27.3.2011. Kuratoren: Heike Gfrereis, Ellen Strittmatter, Stephan Schlak, Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler, Matthias Wichmann (Grafik), Film: Helmuth Kiesel und Eva-Maria Ganster »Ernst Jünger. Reisen 1909-1995«. – »Schicksal. Sieben mal sieben unhintergehbare Dinge«, 5.5. bis 28.8.2011. Kuratoren: Heike Gfrereis, Ulrich Raulff, Ellen Strittmatter, Beratung: Peter Sloterdijk, Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler, Matthias Wichmann (Grafik). – »Briefe an Ottla. Von Franz Kafka und anderen«, 1.6. bis 11.9.2011. Konzept und Architektur: Heike Gfrereis, Grafik: Diethard Keppler und Matthias Wichmann, Bilderbiographie Ottla Kafka: Hans-Gerd Koch und Klaus Wagenbach. – »Ich liebe Dich!«, 20.9.2011 bis 29.1.2012. Konzept: Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter mit Magdalena Hack, Sonja Lehmann, Katrin Sterba, Beratung: Michael Lentz, Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler, Matthias Wichmann (Grafik).

Reihe ›fluxus‹:

18: »Rainald Goetz. Politische fotografie«, 7.4. bis 29.5.2011. Konzept: Rainald Goetz, Gestaltung: Rainald Goetz, Heike Gfrereis, Diethard Keppler. – 19: »Günter Grass. Peter Rühmkorf nachgelesen«, 6.6. bis 25.9.2011. Konzept: Silke Becker, Jan Bürger, Heike Gfrereis, Christoph Hilse, Gestaltung: Heike Gfrereis, Vinca Lochstampfer, Film: Katrin Sterba. – 20: »Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch«, 5.10.2011 bis 29.1.2012. Konzept und Gestaltung: Heike Gfrereis, Film: Katrin Sterba.

Reihe ›Suhrkamp-Inseln‹ (Reihenkonzept: Heike Gfrereis, Grafik: Diethard Keppler)

2: »Becketts Botschaften«, 15.10.2010 bis 13.2.2011. Konzept: Jan Bürger, Magdalena Hack. – 3: »Max Frisch: Das Tagebuch«, 24.2. bis 26.6.2011. Konzept: Jan Bürger, Katrin Sterba. – 4: »Stefan Zweigs Weltbibliothek«, 29. Juni bis 16. Oktober 2011. Konzept: Gunilla Eschenbach, Sonja Lehmann. – 5: »Ingeborg Bachmanns *Malina*«, 27.10.2011 bis 20.2.2012. Konzept: Jan Bürger, Magdalena Hack.

1.2 Ausstellungen im Schiller-Nationalmuseum (SNM)

Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum, Kuratoren: Heike Gfrereis mit Stephanie Käthow, Katharina Schneider, Ellen Strittmatter, Aneka Viering, Martina Wolff; Gestaltung: space4 (Architektur), Diethard Keppler und Stefan Schmid (Grafik); seit 10.11.2009.

Wechselausstellung auf der Rampe (Gartengeschoß):

»Beziehungskisten«, 24.7.2011 bis 29.1.2012. Konzept und Realisation: Verena Staack und Andrea Thormählen mit Schülerinnen und Schülern des Königin-Olga-Stift Stuttgart.

1.3 Marbacher Passage (Vitrinenausstellungen im Vestibül des Archivs)

Ilse Aichinger. 7.2.-7.3.2011 – Exilliteratur. 7.3.-28.3.2011 – Van der Wal 28.3.-26.4.2011 – Luise Rinser. 26.4.-30.5.2011 – Albenliteratur. 30.5.-5.9.2011 – Norbert von Hellingrath. 5.9.-26.9.2011 – Uwe Johnson. 27.9.-2.11.2011 – Lou Andreas-Salomé. 5.11.-12.12.2011 – Thomas Strittmatter. 13.12.2011-13.1.2012. *Die Ausstellungen in der »Passage« wurden 2011 kuratiert von Jutta Bendt, Frank Druffner, Gunilla Eschenbach, Jasmin Hambsch, Nikola Herweg, Herman Moens, Nicolai Riedel und Francesco Rossi.*

1.4 Ausstellungen zu Gast

»Objektspuren«, 12.3.2011, eine Ausstellungsprojekt des DLA mit der Kulturakademie, Neues Schloss Stuttgart (Besucher: 400). – »Räuber sein! Schiller auf der Galerie«, 3.5. bis 12.7.2011, ein Ausstellungsprojekt des DLA bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen (50.800 Besucher). Konzept und Gestaltung: Heike Gfrereis, Diethard Keppler, Ellen Stittmatter.

2. Besucherzahlen

2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
20.144	18.521	19.668	45.191	52.759	35.500	34.105	48.153	87.315	86.850

Von Ende März 2007 bis 10. November 2009 war das Schiller-Nationalmuseum wegen Innensanierung geschlossen. Im Juni 2006 kam das Literaturmuseum der Moderne hinzu.

3. Publikationen

3.1 Zu den Ausstellungen

Marbacher Magazin 133. *Max Frisch. Das Tagebuch*. Mit einem Essay von Jan Bürger und Texten zur Ausstellung von Katrin Sterba. – Marbacher Magazin 135: *Schicksal. Sieben mal sieben unhintergebare Dinge*. Mit einem Gespräch zwischen Ulrich Raulff und Peter Sloterdjk. Mit Texten zur Austellung von Heike Gfrereis, Ulrich Raulff und Ellen Strittmatter. – Marbacher Magazin 136. *Ich liebe Dich!* Mit einem Gespräch zwischen Sibylle Lewitscharoff und Michael Lentz und Ausstellungstexten von Heike Gfrereis. – Briefe an Ottla. Von Franz Kafka und anderen. Exponatverzeichnis. – Aus dem Archiv (ADA) 3. *Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch.* Von Hans-Gerd Koch.

3.2 Weitere Reihen

Marbacher Magazin 134. *Rabindranath Tagore und Deutschland*. Von Martin Kämpchen. – ADA 4. *Der letzte Österreicher. Leopold von Andrian und sein Nachlass im Deutschen Literaturarchiv*. Von Günter Riederer. – Spuren 81. *Rainer Maria Gerhardt in Karlsruhe*. Von Georg Patzer. – Spuren 87. *Hermann Lenz und Künzelsau*. Von Rainer Moritz. – Spuren 94. *Josef Mühlberger in Eislingen*. Von Tina Stroheker. – Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. Jg. 55: Im Auftrag des Vorstands hrsg. von Wilfried Barner, Christine Lubkoll, Ernst Osterkamp, Ulrich Raulff.

3.3 Sonstiges

Deutsches Literaturarchiv Marbach. *Programmplakat 2011*. Nr. 1 bis 4. Text- und Bildredaktion: Heike Gfrereis und Dietmar Jaegle – *Zeitschrift für Ideengeschichte.* Jg. V, H. 1 bis 4*:* Hrsg. von Ulrich Raulff (Deutsches Literaturarchiv Marbach), Helwig Schmidt-Glintzer (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Hellmut Th. Seemann (Klassik Stiftung Weimar).

4. Literaturvermittlung / Museumspädagogik

4.1 Museumsführungen 2011

2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
219	251	342	1038	753	730	628	836	1.098	1044

4.1.1 *Themen der Führungen*

LiMo Dauerausstellung allgemein. – SNM Dauerausstellung allgemein. – Rundgang durchs LiMo und SNM mit Diskussion zum Ausstellungskonzept. – LiMo Architektur für Literatur: Die beiden Marbacher Museen. – LiMo Rundgang (dt., engl., frz.). – Mit Schülern ins LiMo. – SNM Rundgang (dt., engl., frz.). – Schiller-Rundgang durchs SNM. – Schillers *Räuber*. – Grundwissen Schiller. – Chrashkurs Literatur. – Thematischer Rundgang zum Thema Liebe. – Liebesbriefe. – Liebesgedichte. – Liebe fur Romantiker. – Liebe für Skeptiker. – Auf Mörikes Spuren. – Kerner und Co. – Ernst Jünger. – Schicksal. – Becketts Botschaften. – Max Frischs *Tagebuch*. – Ingeborg Bachmanns *Malina*. – Franz Kafka. – Kafkas *Proceß*. – Franz Kafka und die Frauen. – Mit Kafka zu Schiller.

4.1.2 *Aktionstage mit freiem Eintritt, freien Führungen und Veranstaltungen*

LINA 5: »Wider-Stehen«, 30.1.2011. – Internationaler Museumstag: »5 × Crashkurs Literatur«, 15.5.2011. – Marbacher Erlebnissontag: »Das Museum im Kopf: Das LiMo wird fünf«, 5.6.2011. – Seitenwechsel im LiMo: »Neue Kritzelspuren«, 6.6.2011. – Marbacher Bürgerfest: »Ein Tag mit Kafka«, 2.7.2011. – »LINA 6: »Beziehungskisten, 24.7.2011. – Tag der offenen Tür im LiMo und SNM: »Schiller. Liebe«, 13.11.2011. – Seitenwechsel im LiMo: »Lesen, Atmen, Streichen. Thomas Bernhard«, 6.12.2011. – »Weihnachten mit Literatur«, 26.12.2011.

4.2 *Schul- und Kinderprogramm des Museums 2011*
4.2.1 *Zahl der Veranstaltungen*

Führungen/Veranstaltungen im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	366
Besucher im Schul- und Kinderprogramm insgesamt	7.810
Seminare und Workshops im Schul- und Kinderprogramm	75
Spezielle Aktionstage für Kinder, Schulen und Familien	9
Einwöchige Ferienworkshops	6
Fünfmonatige Workshops	3
Lehrerfortbildungen	6

4.2.2 *Themen der Kinder- und Schülerführungen*

LiMo Dauerausstellung allgemein. – Lyrik. – Franz Kafka. – Franz Kafkas *Proceß*. – Erich Kästner.– Poesie aufräumen. – Schreib mal wieder! – Museums ABC. – Axtbuch. – LiMo-Detektive. – Liebe. Thematischer Rundgang durchs LiMo bzw. SNM. – Dichterschätze. – SNM: Dauerausstellung allgemein. – Schiller. – Fremde Welten. – Exil.

4.2.3 Themen der Seminare und Workshops

Friedrich Schiller. – Franz Kafka. – Erich Kästner. – Liebe.– Benjamins *Berliner Kindheit*. – Goethes Faust II. – Nadja Einzmann: Etwas zu erzählen? – Comic-Workshop mit Felix Mertikat. – Schuld und Sühne bei Heinrich von Kleist.

Die Seminare und Workshops 2011 wurden durchgeführt von Charlotte Andresen, Monika Degner, Magdalena Hack, Rudi Kienzle, Claudia Konzmann, Sonja Lehmann, Verena Staack, Katrin Sterba, Andrea Thormählen und Martina Wolff.

4.2.4 Themen der Lehrerfortbildungen

Autorenseminare mit Jan Wagner und Nora Gomringer und Workshops zu »Mit Schülern ins LiMo und SNM«, »Kafkas Prozeß im Deutschunterricht« und »Dichterschätze im SNM«:

Die Lehrerfortbildungen wurden von Rudi Kienzle, Martina Wolff und Monika Degner durchgeführt.

5. Projekte
5.1 LINA. Die Literaturschule im LiMo

Seit September 2008 können Schüler im LiMo ein bundesweit einmaliges Pilotprojekt besuchen: die Literaturschule LINA (Literatur am Nachmittag), in der sie nachmittags betreut werden und durch Originale aus dem Archiv und Mitwirkung an der Vermittlungsarbeit des Museums einen ungewöhnlichen Zugang zur Literatur kennen lernen. 2011 fanden drei Projekte statt: »Wider-Stehen« (mit der Friedrich-von-Keller-Schule Neckarweihingen), »Beziehungskisten« (mit dem Königin-Olga-Stift Stuttgart) und »Lunoptikum« (mit der Tobias-Meyer-Schule Marbach). Das von Verena Staack, Andrea Thormählen und Martina Wolff betreute, für drei Jahre von der PwC-Stiftung geförderte Projet wird nun von 2011 bis 2013 vom Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Baden-Württemberg gefördert und soll dannach nach Möglichkeit fest am DLA institutionalisiert werden.

5.2 LINA in den Ferien

Seit August 2009 findet die Literaturschule LINA auch in den Ferien statt. LINA in den Ferien wendet sich an besonders begabte und interessierte Kinder und Jugendliche, die die Ferien nutzen möchten, ihre sprachlichen Talente und ihr literarisches Interesse weiter zu entwickeln und in kreativer Weise auszudrücken. Gefördert von der *Stiftung Kinderland der Landesstiftung Baden-Württemberg* bieten die Marbacher Museen diesen Kindern und Jugendlichen die Gelegenheit, in den Ferien eine Woche lang an unterschiedlichen Literaturprojekten zu arbeiten. In Kooperation mit Schriftstellern, Schauspielern, Journalisten oder bildenden Künstlern werden Schreib- und Theaterwerkstätten, Hörspielproduktionen sowie Buchgestaltungs- und -illustrationskurse angeboten. 2011 fanden vier Ferienworkshops statt:

»Wie kommen die Bücher zu ihren Bildern?« mit Ute Krause (Osterferien), »Wie kommt ein Text auf die Bühne?« mit Michael Wildenhain (Pfingstferien), Comic-Workshop mit Felix Mertikat (Sommerferien) und »Papieringenieure« mit Antje von Stemm (Herbstferien).

5.3 Kulturakademie der Stiftung Kinderland des Landes Baden-Württemberg

Die Kulturakademie richtet sich seit 2010 mit einem bundesweit einmaligen Angebot an alle Schülerinnen und Schüler der Klassenstufen sechs bis acht (in den Sparten Bildende Kunst, Literatur, MINT und Musik). In den Faschings- und Sommerferien wurden zwei einwöchige Schreibseminare mit Silke Scheuermann und Matthias Göritz organisiert und betreut so wie die begleitenden Lesungen, Vorträge und Diskussionen in das offizielle Veranstaltungsprogramm des Museums eingebunden. Darüber hinaus wurde vom Museum eine Projektklasse im Kloster Ochsenhausen mit Bas Böttcher mitbetreut und aus über 170 Bewerbungen 20 bzw. 10 Schülerinnen und Schüler als Vorschlag für die Endauswahl eingereicht.

5.4 »Museum & Wissen«: Forschungs- und Ausstellungsprojekt

Gemeinsam mit den Instituten für Kulturwissenschaften und Kunstgeschichte der Universität Tübingen (Anke te Heesen, Barbara Lange, Bernhard Tschofen) und dem Tübinger Leibniz-Institut für Wissensmedien (Stefan Schwan) wurde ein dreijähriges Pilotprojekt initiiert: Seit Mai 2009 werden in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierten Vorhaben literatur-, kunst- und kulturwissenschaftliche Forschungen offensiv mit Erfahrungen der Ausstellungspraxis und der theoretischen Reflexion des Ausstellens von Materialien, Bildern und Räumen der Literatur verbunden. Ziele des am DLA von Heike Gfrereis und Marcel Lepper betreuten Projekts sind die Ausbildung des Museumsnachwuchses (s. Richtlinien für Volontäre unter www.dla-marbach.de/museum), die Erarbeitung einer Ausstellung 2012 (»1912. Ein Jahr im Archiv.« Projektteam: Felicitas Hartmann, Yvonne Schweitzer, Thomas Thiemeyer) und die Institutionalisierung eines museumswissenschaftlichen ausgerichteten Forschungsschwerpunkts an den beteiligten Institutionen. 2011 stand die Realisation der einzelnen wissenschaftlichen Projekte so wie die Fertigstellung des Ausstellungskonzepts im Mittelpunkt. Darüber hinaus fand in Tübingen eine Tagung zu »Museen verstehen: Begriffe« (7. und 8.4.) und in Marbach ein Workshop zu »Ästheischen Unikaten« (20.6.) statt.

5.5 Literaturvermittlungsprogramm LiMo-Lab als Newsletter

Das Literaturvermittlungsprogramm ist seit 2011 als Newsletter abonnierbar und wird über einen erweiterten Verteiler an über 4.000 baden-württembergische Schulen verschickt.

5.6 Virtuelles Museum

Im Zuge des Ausbaus der Webpräsentation der Marbacher Museen wurde die Serie ›Im Blickpunkt: Das Exponat des Monats‹ (s. Startseite der Marbacher Homepage) fortgeführt und ein Archiv zur mit ephemeren Ausstellungen verbundenen Reihe »Zeitkapsel« angelegt.

5.7 Erneuerung der Dauerausstellung im LiMo

Für den Austausch und die Weiterentwicklung des Führungssystems im Literaturmuseum der Moderne wurde zusammen mit der WDV ein Konzept erarbeitet, das 2015 zusammen mit einer teilweisen Neukonzeption der Ausstellung realisiert werden soll.

ENTWICKLUNG

1. Allgemein

Zu den allgemeinen Arbeiten der Entwicklung gehörte die Unterstützung des Direktors in vielfältigen Angelegenheiten und die Stellvertretung während dessen Abwesenheiten. Die Vorstands- und Ausschusssitzungen wurden vom Leiter der Entwicklung vorbereitet und betreut.

2. Strukturplanung

Die GPA in der Verwaltung wurde abgeschlossen, im Museum wurde sie begonnen.

Für die GPA Entwicklung sind die Arbeitspakete weitgehend bearbeitet worden. Von der Verwaltungsleiterin betreut, schließt sie an die Fertigstellung der GPA Museum an.

Ein vorbereitendes Gespräch zur Massenentsäuerung mit dem Papersave-Swiss-Verfahren fand in Wimmis statt. Es zeichnet sich endlich ein gangbarer Weg zur Massenentsäuerung unserer Bestände ab.

Es wurden verschiedene Standorte für die Auslagerung von Beständen gesichtet und geprüft. Das ehemalige Landeszentralbankgebäude in Sindelfingen erwies sich als geeignet und die Verhandlungen mit dem Eigentümer verliefen konstruktiv und erfolgreich. Das Magazin Sindelfingen stand somit ab 1.9.2011 zur Verfügung.

In der Berichtszeit wurde die vom Wissenschaftsrat empfohlene Satzungsreform der DSG mit Änderungsentwürfen und deren Prüfungen betreut.

Ein Hospitationsprogramm für Bibliothekare wurde entwickelt und im Abteilungsleiterkreis besprochen. Es muss weiter ausgearbeitet werden. Das Konzept sieht 1-2wöchige gegenseitige Hospitationen mit verwandten Einrichtungen vor.

3. Editionen

Das Projekt »Kantorowicz« hat begonnen. Ein erstes Arbeitstreffen mit den Projektpartnern hat im Februar stattgefunden. Alle Versuche, eine Schlussfinanzie-

rung für die Kessler Tagebuchedition zu erwirken, sind bisher gescheitert. Der Abschluss bleibt also zunächst ungewiss.

Die verwendete Editionssoftware im TextGrid ist in Version 1.0 veröffentlicht. Am 21./22.7. fand ein Workshop dazu im DLA statt, der von TextGrid finanziert wurde. Es haben Frau Dünkel, Herr Klenner, Herr Kramski und Herr Kamzelak daran teilgenommen. Aus Frankfurt kam der dortige Projektmitarbeiter, Herr Gudian, hinzu.

Mit Praktikanten und Hilfskräften wurde die Transkription von Kessler-Briefen vorangetrieben (Bodenhausen, Wilma de Brion, Colin, Flaischlen, Rodin).

Vom 30.8.-2.9. fand die 1. von drei Forschungskonferenzen zu Harry Graf Kessler in der Villa Vigoni statt. Aus dem Haus haben Frau Dieke und Herr Kamzelak mit Vorträgen teilgenommen.

Ein EDV-Mitarbeiter ist mit 20 % für die technische Unterstützung der Editions-tätigkeit betraut. Es finden seit diesem Sommer regelmäßig Besprechungen zur Entwicklung bzw. Fortentwicklung eines Marbacher Editionsstandards statt.

Die Editions-Datenbank (Clearingstelle Editionen) ist unter Mitarbeit von Frau Michel mit dem Oracle-basierten Datenbanksystem APEX erstellt worden. Sie soll Anfang 2012 in den Betrieb gehen.

4. Wissenschaftliche Datenverarbeitung

Zu Beginn des Jahres wurde eine umfassende Modernisierungsaktion der Arbeitsplätze abgeschlossen; nicht nur, was die Hardware betrifft, sondern insbesondere auch die aktualisierte Standardkonfiguration, die damit auf allen Mitarbeiter- und OPAC-PCs im Haus im Einsatz ist.

Zugleich schätzen immer mehr forschende Gäste die Möglichkeit, ihre privaten Rechner in das Gästenetz einzubinden, für das weitere WLAN-Access-Points im Erdgeschoss des Collegienhauses, im Café des Museums und im Lesesaal des Archivs eingemessen und in Betrieb genommen wurden.

Die Verlagerung zu Privatgeräten auf dem Campus ist auch deutlich abzulesen in der Zugriffs-Statistik unseres Kallías-OPACs, die insgesamt erneut eine deutliche Steigerung zeigt (269.000 Recherchen, Vorjahr: 241.000). Der allgemeine Webauftritt, der 2011 inhaltlich und organisatorisch neu aufgestellt wurde, zeigte mit durchschnittlich 205.000 Seitenaufrufen (Vorjahr 162.000) ebenfalls einen deutlichen Zuwachs.

Die geleasten Kopierer im Haus wurden planmäßig durch leistungsfähige Multifunktionsgeräte ersetzt, die durch ihre Scanfähigkeit und Netzeinbindung helfen, das Druckaufkommen zu reduzieren. Zusammen mit Druckern, Faxgeräten und Mikroreaderprintern sind nun alle Ausgabegeräte einheitlich in der Zuständigkeit des WDV-Referates.

Nach rund 20 Jahren steht die Erneuerung des Kabelnetzes für IT und Haustechnik im Alt- und Neubau des DLA dringend an – ein so komplexes Vorhaben, dass schon für die Planungsphase und Kostenschätzung ein Ingenieurbüro benötigt wird. Zum Jahreswechsel hat das Büro zusammen mit dem WDV-Referat die Planungs-arbeiten aufgenommen.

Obwohl 2011 so viele Sicherheitspatches der Hersteller wie nie durch halbautomatische Verfahren verbreitet wurden, stieg gleichzeitig die Zahl der Virusalarme auf ein besorgniserregendes Maß, zu einem großen Teil verursacht durch USB-Sticks, die für den Datentausch mit privaten Rechnern verwendet wurden, aber auch durch böswillige E-Mail-Anhänge und infizierte Webseiten. Zwar blieben echte Schäden zum Glück sehr selten, doch haben schon die Analyse- und Desinfektionsarbeiten einen schmerzlich spürbaren Aufwand verursacht.

Für die Verwaltung wurde ein gesicherter VPN-Zugang zum Intranet des BKM und des Bundes eingerichtet.

Das Retrokonversionsprojekt der Bibliothek wurde 2011 abgeschlossen. Für die letzte Lieferung wurden die üblichen Qualitätskontrollen durchgeführt wie auch eine abschließende Vollständigkeitsprüfung über alle ca. 1,3 Mio. Katalogkartenscans. Für den Dienstgebrauch wurde eine pragmatische Lösung eingerichtet, diese Scans zusätzlich zu Kallías als Imagekatalog durch die vorliegende Systematik zugänglich zu machen.

Für die beginnende Retrokonversion der Rundfunk- und Fernsehmanuskripte wurden die Seriendruckverfahren für Barcode-Karten reaktiviert und angepasst. Die Leistungsverzeichnisse der Bibliothek zu diesem Projekt und zum Scan des Alphabetischen Katalogs und des Standortkatalogs wurden aus technischer Sicht begleitet, erste Testscans wurden geprüft.

Ein künftiger Geschäftsgang für E-Books wurde durch verschiedene konzeptionelle Besprechungen und Software-Tests vorbereitet.

Die Serverkonsolidierung wurde mit der Stilllegung der physischen Server MUFUSERV und DATASERV fortgesetzt. Immer mehr Dienste und Anwendungen werden auf virtualisierte Server übernommen. Die produktive nahtlose Umstellung auf Samba als Domänencontroller gelang nach einigen Rückschlägen gegen Ende des Jahres und hat durch das nun maßgebliche zentrale LDAP-Verzeichnis die Benutzerverwaltung sehr vereinfacht.

Es gab sieben größere Betriebsstörungen zentraler Systeme, die zu einer gewichteten Verfügbarkeit von 99,85 % in der Rahmenarbeitszeit geführt haben; das entspricht exakt dem Vorjahreswert. Zusätzlich traten gehäuft Störungen und Ausfälle zentraler Komponenten (Datensicherungslaufwerke, zentrale, redundante Festplatten) auf, die aber für die Anwender nicht sichtbar wurden. Der zentrale Festplattenspeicher (EVA) wurde um 14 Platten erweitert; damit sind nun alle Einschübe belegt, so dass demnächst ein Generationswechsel ansteht.

Deutliche Zuwächse zeigt weiter vor allem der Bereich der Digitalisate. Für ein Projekt zum Scan der Inhaltsverzeichnisse aus der Bibliothek Celan wurde der Scanplatz in der Kopierstelle umkonfiguriert. Die Bilddateien wurden in PDF konvertiert, in Kallías importiert und mit den entsprechenden Titelaufnahmen verknüpft.

Auch die Datenbanken unseres Collaboration-Servers Beehive wachsen stark. Nachdem in den Vorjahren zunächst die E-Mail-Funktionalität im Vordergrund stand, wurde 2011 nach einem referatsinternen Testlauf auch die Kalenderkomponente umfassend geschult und eingeführt, wobei auch einige große Lotus-Organizer-Kalender migriert wurden. Die Gruppen-Arbeitsbereiche von Beehive gewin-

nen damit an Bedeutung und werden zunehmend auch für die Zusammenarbeit mit externen Projektpartnern genutzt, etwa im Kantorowicz-Projekt.

Für die gemeinsame Erschließung des Koselleck-Nachlasses wurden Accounts und Clients für den Zugriff von Foto Marburg auf Kallías eingerichtet. Eine Delegation der Staatsbibliothek Moskau hat sich für unser Kallías-System und unsere Betriebserfahrungen interessiert und erhielt eine Führung. Mit dem BSZ Konstanz bestanden intensive Kontakte zur Zukunft der Kallías-Anbindung an das PICA-System des SWB-Verbundes, vor allem im Hinblick auf den 2012 bevorstehenden Umstieg der PND und aller Verbünde auf die gemeinsame Normdatei GND.

In verschiedenen Arbeitsgruppensitzungen wurde die Entwicklung eines Metadatenformates für digitalisierte Handschriften betrieben und konkurrierende Formate (MODS, TEI, EAD) auf ihre Eignung konkret überprüft. Dabei wurden auch erstmals digitalisierte Handschriften aus Marbach als Prototyp im DFG-Viewer präsentiert.

Die M3s im LiMo konnten letztmalig mit Original-Akkus ausgestattet werden. Zwar wurde für die künftige Akkuversorgung eine kompatible Lösung gefunden, doch wird die Ersatzteilversorgung zunehmend schwierig. Darum, aber auch aus grundsätzlichen Erwägungen, wurden gemeinsam mit dem Museum erste Planungen und Kostenschätzungen zur Modernisierung der M3s und der Museumstechnik angestoßen. Eine sichtbare erste Umsetzung war die Erneuerung der Projektoren in der Medieninstallation Stilus im Dezember. Für die Literaturvermittlung im Museum wurde ein zweiter, eigenständiger Newsletter im Typo3-CMS aufgesetzt.

Datenträgergebundene Nachlassmaterialen wurden in erprobter Weise in langzeitstabile Formen konvertiert. Aus dem Vorlass Gumbrecht war erstmals eine ganze Festplatte dabei, die allein mehr als 12.000 Dateien enthielt. Für exotische und beschädigte Disketten wurde der spezielle USB-Controller »Kryoflux« beschafft und in schwierigen Fällen erfolgreich eingesetzt.

Im WDV-Referat lagerten an die 3.000 Disketten mit Originalsoftware, Treibern usw. Diese sind ähnlich gefährdet wie Datenträger aus Nachlässen, werden aber als Softwarearchiv für emulierte historische Rechnerumgebungen langfristig gebraucht. Dieser Diskettenbestand wurde gesichtet, ausgedünnt, vorbereitet und anschließend durch Hilfskräfte verzeichnet und in 1.300 Festplattenimages auf dem Dateiserver migriert. Der frei werdende Platz im Datenträgersafe wurde für den Zuwachs an aktuellen Datensicherungsbändern dringend benötigt.

Bei den Sicherungsbändern selbst bestand ebenfalls eine Altlast von ca. 300 DAT-Bändern, die auf aktuelle LTO-Technik migriert wurden. Durch Lesefehler entstand ein relativ hoher Nachbearbeitungsaufwand.

Im Bereich der Verwaltung wurde nach umfangreichen Vorbereitungen die Collegienhausverwaltung durch die »Fidelio Suite 8« modernisiert und der veraltete Server ROOMSERV durch eine virtuelle Maschine mit Anbindung an unsere Standard-Datenbankumgebung ersetzt.

Zum Jahreswechsel wurden kurzfristig die Voraussetzungen für die Teilnahme an dem Online-Verbund »Reservix« für den Verkauf von Veranstaltungstickets geschaffen.

In allen relevanten Bereichen wurden neue oder modernisierte Geräte und Anwendungen durch Schulungen für die betroffenen Mitarbeiter begleitet.

5. Digitalisierung / Fotostelle

Die Digitalisierung / Fotostelle hat im Berichtsjahr 733 Aufträge bearbeitet, davon 232 hausinterne und 501 für externe Auftraggeber. Dabei wurden 9.277 Fotos in unterschiedlicher Form geliefert. Aus den Aufträgen resultierte ein Umsatz von 30.226,20 € (Herstellungskosten 12.249,30 €, Nutzungsgebühren 17.976,90 €). Zudem gingen 108 Belegexemplare im Wert von 3.831,89 € ein. Abgesehen vom Umsatz, der sich gegenüber dem Vorjahr um rund 10 % verminderte, zeigen die übrigen Zahlen eine leichte Steigerung, was angesichts der nochmals verschärften Personalsituation in der Fotowerkstatt bemerkenswert ist.

Etwa 30 Veranstaltungen wurden für die Hauschronik, für Ausstellungen, Werbematerial und Homepage fotografisch dokumentiert. Bei diesen und anderen Gelegenheiten angefertigte Aufnahmen gingen auch in Auswahl in die fotografische Sammlung über.

Vier Marbacher Magazine, fünf Spurenhefte und fünf weitere umfangreiche Hauspublikationen haben Fotoarbeiten der Digitalisierung / Fotostelle genutzt, ebenso Veranstaltungsplakate, Flyer, Werbemaßnahmen und Ausstellungen.

Die Digitalisierung folgender Gesamtkonvolute wurde 2011 abgeschlossen: Die Dokumentenmappe Thea Sternheims (109 Digitalisate), Die Briefwechsel Harry Graf Kesslers mit Wilma de Brion (1.926 Digitalisate), Gaston Colin (171 Digitalisate) und Auguste Rodin (57 Digitalisate).

Die Fotodokumentation der Bestände aus dem Ernst-Jünger-Haus in Wilflingen wurde abgeschlossen.

Vor der Verlagerung von Schriftsteller-Möbeln in das neue Magazin Sindelfingen mussten diese im Magazin unter schwierigen Bedingungen fotografiert werden, da die Möbel nicht ins Studio passen.

Die bereits 2008 erstellten Aufnahmen der Stefan-George-Büsten (338 Aufnahmen) wurden nachträglich verstichwortet und in die Datenbank eingearbeitet.

Für die Ablösung der Bildverwaltung »Fotostation« wurden die fotografischen Anforderungen in einer ersten Zusammenstellung als Teil eines Lastenheftes gesammelt.

Die technische Ausstattung wurde durch zwei hochwertige digitale Spiegelreflex-Kameras ergänzt, von denen eine für die Veranstaltungsdokumentation in schwierigen Lichtsituationen optimiert ist, die andere für hochauflösende Reproduktionen. Zudem wurde ein hochwertiges Spektrometer beschafft, mit dem sich vor allem Monitore farbkalibrieren lassen.

6. Bestandserhaltung

Zur Routine gehört es, Bücher und Handschriften zu restaurieren, die in der Benutzung aufgefallen sind. Insgesamt wurden 47 Bücher, 260 Handschriften und 219 Grafiken restauriert. Des weiteren wurden 147 Passepartouts, 185 Mappen, 15 Broschüren, 35 Bücherwippen und 15 Unterlagen für Handschriften hergestellt sowie 71 Bilder gerahmt.

Die Handke-Tagebücher wurden in das neue Aufbewahrungssystem, Einsätze in den grünen Kästen, gepackt und beschriftet.

Aus dem Nachlass der DVA wurden über 100 Objekte ausgerahmt. Die nicht mehr benötigten Rahmen wurden auf dem Weihnachtsbasar verkauft.

Der Tischbein- und Baur-Bestand wurde unter Passepartout gelegt oder es wurden spezielle Mappen für die Blätter angefertigt. Ein Teil der Grafiken wurde restauriert. Damit ist der gesamte grafische Bestand des Cotta-Archivs in säurefreien Materialien aufbewahrt.

Konservatorisch betreut (Auf- und Abbau) wurden folgende Ausstellungen: in der Marbacher Passage und im Foyer: Aichinger, Tagore, Widmungsexemplare, Moltke und Künstlerbücher sowie Norbert von Hellingradt, Uwe Johnson und Lou-Andreas Salomé. In den Museen: Kafka, Rühmkorf, Suhrkamp-Insel-Ausstellungen über Max Frisch, Stefan Zweig und Ingeborg Bachmanns Malina, Schicksal, Ich liebe Dich, Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch sowie 1912.

Die bei uns während des Umbaus zwischengelagerten Objekte aus dem Jünger-Haus wurden verpackt und in Wilflingen wieder aufgebaut. Die Jünger-Ausstellung im Hause wurde abgebaut.

In der Bestandserhaltungskommission wurde ein umfassender Restaurierungsplan erarbeitet, in dem die Fachabteilungen erste Priorisierungen vorgenommen haben (nach Wert und Benutzungsfrequenz). Die Restaurierwerkstatt hat die ersten ca. 20 Bestände durchgesehen und Schäden erfasst (Tintenfraß, Schadensklasse nach Säureschaden, Lagerungsnotwendigkeiten usw.). Dabei wurden die Schadensklassen weiter normiert und dokumentiert.

Am 25.5.2011 fand eine komplexe Notfallübung statt, bei der ein Wasserschaden simuliert wurde. Der gesamte Ablauf zur Notversorgung wurde durchgespielt.

Die aus konservatorischen Umständen notwendige Umlagerung des Jünger-Nachlasses in das neue Kastensystem abgeschlossen worden.

In der Museumsabteilung hat eine Schulung über den Umgang mit Objekten stattgefunden.

Vom 1.-26. August 2011 hat Frau Maria Krämer ein Praktikum in der Restaurierwerkstatt absolviert. Sie hat eine Lederschatulle für einen Lorbeerkranz von Schiller restauriert, bei der Schadenserfassung (Celan) mitgeholfen und einige Briefe von Hilde Domin restauriert.

Für das Referat Bilder und Objekte wurden Passepartouts geschnitten, Mappen hergestellt und einzelne Grafiken restauriert.

Die Restaurierwerkstatt hat am 13.11.2011 am Tag der Offenen Tür mit dem Angebot »Kleisterpapier herstellen mit Herz« für Erwachsene und Kinder teilgenommen.

Ein Kafka-Portrait von Friedrich Feigl wurde an der FH Köln untersucht, um die bislang ungeklärte Datierung zu ermitteln.

Die halbe Buchpflegestelle hat vor allem eingehende Nachlässe (SUA-Verlag, Rühmkorf, Fischer-Verlag, Friedrich Kittler, Union-Verlag, Janke Oskar) abgebürstet, entmetallisiert und in graue Mappen eingelegt.

VERWALTUNG

1. Mitarbeiterschaft (Stand: 31. Dezember 2011)

Voll- und Teilzeitstellen	davon Planstellen der DSG	davon Planstellen des Landes*	Befristete, projektgebundene Stellen
102,5	100,5	2	12

Die befristeten projektgebundenen Stellen wurden überwiegend aus Sachbeihilfen der Deutschen Forschungsgemeinschaft und aus Stiftungsmitteln von privater Seite finanziert. Auch 2011 waren zahlreiche wissenschaftliche Volontäre / innen, Hilfskräfte sowie Praktikanten befristet tätig.

2. Personelle Veränderungen im Jahr 2011

a) Neu eingestellt wurden am

1.1.2011	Munck, Sandra	Restauratorin
1.1.2011	Klenner, Jost	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
1.2.2011	Weber, Elsa	Bibliothekarin
1.5.2011	Schmidt, Lisa	Bibliothekarin
1.5.2011	Kotyrba, Gerlinde	Sekretärin
15.5.2011	Schmid, Michaela	Archivkraft
1.6.2011	Weiland, Stratus	Technische Hilfskraft
1.7.2011	Dilger, Janet	Bibliothekarin
1.7.2011	Dr. des. Kinder, Anna	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
1.7.2011	Kottner, Veronika	Besucherbetreuung
1.7.2011	Kleindieck, Barbara	Besucherbetreuung
1.7.2011	Bender, Bea	Besucherbetreuung
1.7.2011	Keim, Sabrina	Besucherbetreuung
1.8.2011	Raggi, Ingrid	Besucherbetreuung
1.9.2011	Käfer, Susanne	Bibliothekarin
1.9.2011	Hintersehr, Annette	Cafeteria
1.10.2011	Schemminger, Inge	Sekretariat
1.10.2011	Reinhard, Lydia	Reinigungsdienst Collegienhaus
1.11.2011	Parschik, Thomas	Bibliothekar
1.11.2011	Tillinger, Christian	Bibliothekar

b) Ausgeschieden sind am

28.2.2011	Krusche, Dorit	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
31.3.2011	Dr. Matthiesen, Michael	Wissenschaftlicher Mitarbeiter
31.3.2011	Kaspar, Carmen	Sekretärin
31.3.2011	Albrecht, Heike	Bibliothekarin
30.4.2011	Dambacher, Eva	Bibliothekarin
31.5.2011	Dr. Borchert, Sabine	Wissenschaftliche Mitarbeiterin
30.6.2011	Ternava, Dudije	Reinigungskraft
30.6.2011	Gabler, Hannah	Besucherbetreuung
30.6.2011	Wagner, Gerold	Besucherbetreuung
31.8.2011	Haufler, Martin	Tontechniker
30.9.2011	Herr, Karin	Magazinmitarbeiterin
30.9.2011	Heller, Sonja	Sekretärin
30.11.2011	Trentmann, Kunigunde	Sekretärin
30.11.2011	Ullrich, Ingrid	Referatsleiterin
30.11.2011	Küsters, Beate	Restauratorin
31.12.2011	Lehmann, Sonja	Volontärin
31.12.2011	Göttler, Jutta	Fotolaborantin

4. Deutsche Schillergesellschaft

Jahr	*2004*	*2005*	*2006*	*2007*	*2008*	*2009*	*2010*	*2011*
Mitglieder	3.729	3.659	3.545	3.509	3.444	3.409	3.323	3.198
Mitgl. mit Jahrbuch	70 %	70 %	65 %	65 %	65 %	65 %	62 %	61 %
neu	175	93	83	126	118	133	101	79
ausgetreten oder verstorben	150	200	197	162	183	146	217	284
ausländische	12 %	12 %	12 %	12 %	12 %	12 %	11 %	11 %
Jahresbeitrag (€)	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–
Jahresbeitrag mit Jahrbuch (€)	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–	50,–
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung)	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50	12,50
Jahresbeitrag (Mitgl. in Ausbildung mit Jahrbuch)	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–	25,–

Den Bewohnern der neuen Bundesländer und Osteuropas wurden auch 2011 auf Antrag die Mitgliedschaft und das Jahrbuch zur Hälfte des allgemeinen Tarifs angeboten.

ARBEITSSTELLE FÜR LITERARISCHE MUSEEN, ARCHIVE UND GEDENKSTÄTTEN IN BADEN-WÜRTTEMBERG (ALIM)

1. Museen und Dauerausstellungen

Wilflingen: Jüngerhaus (Reinszenierung) (Wiedereröffnung 29.3.2011). – Riedlingen: Werner Dürrson Gedenkraum im Kapuzinerkloster (Eröffnung 15.4.2011). – Fellbach: Mörike Kabinett im Stadtmuseum Fellbach (Eröffnung 1.10.2011). – Owen: Literaturraum im Geschichtshaus Owen (Eröffnung 19.11.11).

An literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg gingen im Jahr 2011 *Zuwendungen* in Höhe von rund € 122.000,–. Es konnten außerdem *literarische Veranstaltungen* in diesen Museen mit € 50.000,– gefördert und *Dauerleihgaben* der Arbeitsstelle im Wert von € 2.640,– zur Verfügung gestellt werden. Außerhalb von Marbach wurden 158 Ortstermine in literarischen Museen in 55 Orten wahrgenommen.

2. Abgeschlossene Projekte in Museen

Gaienhofen, Hermann-Hesse-Haus: *Infotafeln für Hesse-Garten*; Königsfeld, Albert-Schweitzer-Haus: *Audioguide und Schaukasten*; Meßkirch, Martin-Heidegger-Museum: *Multimediaeinheit*; Nagold, Zeller-Mörike-Gartenhaus: *Mörike-Film und Vitrinen*; Neuenstadt-Cleversulzbach, Mörike-Museum: *Museumsschild;* Schnait, Silcher-Museum: *Interaktive Einführungspräsentation.*

3. Publikationen der Arbeitsstelle

Burckhard Dücker/Thomas Schmidt (Hrsg.): *Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung.* Göttingen 2011. – Zu *Spuren* 81 (*Rainer Maria Gerhardt in Karlsruhe*), 87 (*Hermann Lenz in Künzelsau*), 90 (*Johann Peter Hebel und der Belchen*), 93 (*Ilse Aichinger in Ulm*) und 94 (*Josef Mühlberger in Eislingen*) s. Bericht *Museum. – Literarischer Radweg ›Per Pedal zur Poesie‹ 07*: Lörrach, Hauingen, Brombach, Schopfheim, Hausen i.W., Dossenbach, Bad Säckingen (Johann Peter Hebel, Rolf Hochhut, Max Picard, Martin Heidegger, Emma Herwegh, Joseph Victor von Scheffel). – Flyer: *Literarische Spuren. Eine Reihe über den deutschen Südwesten. – Literarische Museen und Gedenkstätten in Baden-Württemberg.*

4. Veranstaltungen und Ausstellungen

Arbeitstagung der literarischen Museen (13.9.2011 in Bretten). – Eröffnung Radweg 07 (26.6.2011 in Lörrach, s. unter 3.) – Marbacher Schaufenster in Heilbronn: In Heilbronn fanden die Vorstellungen folgender *Spuren*-Themen statt: Heft 91 *Ernst Jünger in Ravensburg* am 1.3.2011 mit Franz Schwarzbauer und Heft 88 *Juliane von Krüdener auf dem Katharinenplaisier bei Cleebronn* am 15.11.2011 mit Isolde Döbele-Carlesso. – Weiter *Spuren*-Vorstellungen: Heft 89 *Grimmelshausen und der Mummelsee* in der Stadtbibliothek Baden-Baden am 3.5.2011 mit

Dieter Martin; Heft 88 *Juliane von Krüdener auf dem Katharinenplaisier bei Cleebronn* am 20.5.2011 mit Isolde Döbele-Carlesso im Schloss Bönnigheim; Heft 87 *Hermann Lenz und Künzelsau* mit Rainer Moritz am 30.6.2011 im Stadtmuseum Künzelsau und Heft 85 *Stefan George auf Stift Neuburg* mit Jürgen Egyptien am 30.9.2011 im Stift Neuburg bei Heidelberg.

ARBEITSSTELLE FÜR DIE ERFORSCHUNG DER GESCHICHTE DER GERMANISTIK

1. Veranstaltungen und Projekte

2011 erschienen die Beiträge zur Tagung *Entdeckung des Expressionismus 1960* als Themenheft der *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes*, hrsg. von Marcel Lepper und Alexander Nebrig (Vandenhoeck & Ruprecht).

Konzipiert wurde die nächste Tagung des Arbeitskreises Geschichte der Germanistik zur *Disziplinenkonstituierung*, die dank der großzügigen Förderung durch die Fritz Thyssen Stiftung im Herbst 2012 stattfinden wird. Die Erwerbung und Erschließung von Germanistennachlässen und wissenschaftlichen Archiven gehen in den Bericht der Archivabteilung ein.

2. Stipendien

Im Jahr 2011 erhielten folgende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ein Marbach-Stipendium:

Abou Seada, Nashwa (Stuttgart, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Johann Christian Krüger: Sozialkritik und Internationalisierung durch Theaterpraxis?); Below, Jürgen (Lehrte, 3 Wochen, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Hermann Hesse); Breysach, Barbara (Polen, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Sarmatien als Verlust und als Perspektive zur Biographie Johannes Bobrowski); Buohler, Hans Peter (Freiburg, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: Kritische Edition der Gedichte Karl Gustav Vollmoellers); Claas, Victor (Paris, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: Julius Meier-Graefe, 1867-1935); Fox, Kevin (Heidelberg, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Vervollständigung einer Dissertation über das Leben und Philosophie Karl Löwiths an der Universität Heidelberg); Frohn, Julia (Berlin, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Deutsch-deutsche Literaturverlagsbeziehungen zwischen 1945-1972. Ein Problemaufriss in Fallstudien); Goslar, Tim-Florian (Kiel, 1 Monat Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Das Konzept der Technik in den frühen Schriften Hans Blumenbergs); Hillerich, Sonja (Darmstadt, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Auslandskorrespondenten des Cotta-Verlags); Igl, Natalia (München, 2 Wochen, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Die Frau im Prozess der funktionalen Ausdifferenzierung – zur Konstitution des weiblichen Individuums in der Literatur um 1900); Jacobi, Rainer-M.E. (Aue, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Briefwechsel Dolf Sternberger und Viktor von

Weizsäcker); Jany, Christian (USA, 2 Wochen Aufenthaltsstipendium, Projektthema: »Dinge« in Rilkes Schriften unter Berücksichtigung seiner Manuskripte); Jessen, Caroline (Israel, 3 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: »Kanon im Exil«. Die literarische Kultur deutsch-jüdischer Einwanderer in Palästina / Israel); Kahlert, Torsten (Berlin, 2 Wochen, Graduiertenstipendium, Projektthema: Unternehmen großen Stils – Projektforschung im 19. Jahrhundert); Khorkov, Mikhail (Moskau, 1 Monat, Vollstipendium, Projektthema: Max Scheler und die deutschen Intellektuellen des 20. Jahrhunderts); Kemnitz, Malva (Ravensburg, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Buchwerbung westdeutscher Verlage in den 50er Jahren); Marchal, Stephanie (Heidelberg, 2 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Julius Meier-Graefe un die neue Kunstkritik); Meyer, Thomas (München, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Leo Strauss: eine intellektuelle Biographie); Oehmichen, Felix (Hamburg, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Johann Nikolaus Götz, 1721-1781); Pailer, Gaby (North Vancouver, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthemen: Charlotte Schiller: Literarische Werke; Violence, Gender, and the Art of Novella); Pollok, Anne (USA, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Editionsprojekt: Moses Mendelssohn: Phädon und ausgewählte Schriften zur Bestimmung des Menschen); Richter, Thomas (München, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Edition des Briefwechsels zwischen Hary Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche); Roessel, Katia (Frankreich, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Schillers Jungfrau von Orleans); Rossi, Francesco (Stuttgart, 1,5 Monate Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Abbild und Physiognomik des »Gestaltmenschen«. Am Beispiel Karl Bauers. Autorenporträts im Kultur- und Medienkontext um die Jahrhundertwende); Ruppert, Michael (Schwaigern, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Untersuchungen zu einer Phänomenologie des Raumes im Denken Martin Heideggers); Schafmeister, Mathias (Bielefeld, 2 Monate, Graduiertenstipendium, Projektthema: Die Tagebüch Gerhard Nebels Vergangenheitsbewältigung in der unmittelbaren Nachkriegszeit); Srienc, Dominik (1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Peter Handke und der Bleistift. Unter besonderer Berücksichtigung des »Versuchs über die Müdigkeit«); Ulmer, Konstantin (Hamburg, 1 Monat, Projektthema: Der Luchterhand Verlag im deutsch-deutschen literarischen Leben); Voigt, Norman (Karlsruhe, 1 Monat, Graduiertenstipendium, Projektthema: Joachim Fest – Herausgeber, Publizist, konservativer Intellektueller. Die Jahre 1973-1993 im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung); Weber, Elisabeth (USA, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Literature as Incarnation: Form and Content in Elisabeth Langgässer's Novels); Zinfert, Maria (Berlin, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Zum Bildkorpus des Literarischen. Deutschsprachige Autorinnen und Autoren auf Fotografien des 20. Jahrhunderts); Zirngibl, Rebecca (Reutlingen, 1 Monat, Aufenthaltsstipendium, Projektthema: Württembergische Musikpublizistik im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel des »Morgenblatts für gebildete Stände«).

Für das Jahr 2011 wurden außerdem folgende benannte Stipendien bewilligt: *C.H. Beck-Stipendium für Literatur- und Geisteswissenschaften:* Borrmann, Jennifer (Freiburg im Breisgau, 1 Monat, Doktorandenstipendium, Projektthema: Kul-

turtransfer- Transferkultur. Filmkritik und Akkulturation in der deutschsprachigen Exilpresse ab 1933); Jessen, Caroline (Jerusalem, 3 Monate, Doktorandenstipendium, Projektthema: »Kanon im Exil.« Die literarische Kultur deutsch-jüdischer Einwanderer in Palästina / Israel); Krauthausen, Karin (Berlin, 2 Monate, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Hans Blumenbergs möglicher Valéry); Trnka, Jamie (Scranton, PA, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Der Einfluss lateinamerikanischer Literatur auf F. C. Delius und Hans Magnus Enzensberger); Wurzer, Georg (Tübingen, 1 Monat, Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Leben und Werk des Schriftstellers Edwin Erich Dwinger).

Freiburger Förderpreise: Buckenmaier, Julia (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: Kameradschaft und Männlichkeit in den Kriegs- und Antikriegsromanen der Weimarer Republik; Haut, Gideon (Freiburg, 1 Monat, Projektthema: Ausgrenzung und Verklärung. Disharmonien in Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer*).

Gerda Henkel Stipendien: Voller, Christian (Berlin, 4 Monate Doktorandenstipendium, Projektthema: Das Zeitalter der selbstherrlichen Technik. Zur Metaphorologie der Technikdebatte in der Nachkriegszeit); Tietze, Peter (Tübingen, 5 Monate Doktorandenstipendium, Projektthema: Begriffe der Moderne. Begriffsgeschichte als methodische Innovation und Selbstreflexion 1920-1970).

Hilde-Domin-Stipendien für südamerikanische Master-Studenten: Manzato, Patricia (Limeira, 1 Monat, Masterstipendium, Projektthema: Stefan Zweig über Brasilien: Briefwechsel mit Intellektuellen, 1939-1942); Pompeu, Douglas Valeriano (Indaiatuba, 1 Monat, Masterstipendium, Projektthema: Das bildliche Archiv in Austerlitz: über das archivalische Verfahren von W. G. Sebald).

Norbert-Elias-Stipendien: Haut, Jan (Frankfurt, 3 Monate, Projektthema: Der Sportbegriff in der Ziviliationstheorie); Steinmetz, George (USA, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Norbert Elias in Ghana: Ein unbekanntes Kapitel der Soziologiegeschichte).

Udo-Keller-Stipendium für Gegenwartsforschung: Religion und Moderne: Handelman, Matthew (Philadelphia, 4 Monate, Projektthema: Das Ethos der Moderne: Die Debatte über die moderne Religion in Briefen zwischen Siegfried Kracauer, Franz Rosenzweig und Margarete Susman); Hasselhorn, Benjamin (Berlin, 4 Monate Doktorandenstipendium, Projektthema: Religiöse Übergangsmenschen – Der Monist Wilhelm Bölsche).

Suhrkamp-Stipendium: Difour, Patrick (Frankreich, 1 Monat Graduiertenstipendium, Projektthema: Paul Celans Lehrtätigkeit an den Ecoles normales supérieures von Saint-Cloud und in der Rue d'Ulm 1959-1970); Einert, Katharina (Berlin, 3 Jahre Graduiertenstipendium, Projektthema: Suhrkamp entdeckt Lateinamerika); Fragio, Alberto (Spanien, 1 Monat Postdoktorandenstipendium, Projektthema: Hans Blumenbergs Metaphorologie des Kosmos); Hülsmann, Ines (Maastricht, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Internationale Beziehungen im Insel-Verlag); Paul, Morten (Dortmund, 3 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Theorie als Kritik und Wissenschaft. Kritische Theorie, Kulturkritik, Kulturwissenschaft); Schiller, Adele (Stuttgart, 1,5 Monate Masterstipendium, Projektthema: Text-Bild-Verhältnis und Funktion des Trivialschemas in »Lisa's Liebe« von Marlene Streeruwitz); Van den Berg, Hubert (Polen, 1 Monat Vollsti-

pendium, Projektthema: Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« und »pénétration poétique« der niederländischsprachigen Literatur während des Ersten Weltkriegs); Zajas, Pawel (Polen, 1 Monat Vollstipendium, Projektthema: Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« während des Ersten Weltkriegs und die Rolle des Insel-Verlags im niederländisch-deutschen literarischen Transfer 1915-1945); Zirngibl, Rebecca (Reutlingen, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Rilke und der Insel-Verlag).

Bernhard-Zeller-Stipendium: Behrs, Jan (Berlin, 2 Monate Graduiertenstipendium, Projektthema: Literatur und Literaturwissenschaft im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert); Geißler, Marie-Helen (München, 1 Monat Doktorandenstipendium, Projektthema: Die Idylle in Kunst und Literatur zwischen J. S. Gessner und F. Schiller. Eine interdisziplinäre Studie); Thiers, Bettina (Frankreich, 1 Monat Doktorandenstipendium, Projektthema: Experimentelle Poesie als Engagement? Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und Hörspiel in Deutschland, Österreich und der Schweiz von 1945 bis 1968 und in der DDR der achtziger Jahre).

American Friends of the Deutsches Literaturarchiv Marbach Travel Grant: Smith-Gary, Anne (USA, US Travel Grant, Projektthema: Auf Schleichwegen. A Realist Poetics of the Sublime).

3. Internationale Germanistik
Internationale Forschungsbeziehungen

Die vom Wissenschaftsrat in seinem Gutachten 2011 gewürdigten internationalen Forschungsbeziehungen des Deutschen Literaturarchivs Marbach wurden gefestigt und weiter ausgebaut. Ausgewiesene Wissenschaftler und hochqualifizierte Nachwuchsforscher traten im Rahmen des Marbacher Stipendienprogramms und der fünften Internationalen Marbacher Sommerschule (zusammen mit dem DAAD, der University of Pennsylvania, Philadelphia, und der Universität Stuttgart) in Dialog und arbeiteten auf Grundlage der Bestände an eigenen Projekten.

Das internationale Suhrkamp-Forschungskolleg wurde in Kooperation mit zwei US-amerikanischen und vier deutschen, darunter drei baden-württembergischen Universitäten konzipiert und kann dank der großzügigen Förderung durch die VolkswagenStiftung 2012 seine Arbeit aufnehmen. Die Verbindungen zur US-amerikanischen Germanistik konnten darüber hinaus durch die Fortsetzung der gemeinsamen Aktivitäten mit dem Amerikanischen Freundeskreis vertieft werden.

Kooperativ wurden zudem ein Workshop für US-amerikanische Postdoktoranden mit der Washington University, St. Louis, sowie ein Workshop für russische Doktoranden (gemeinsam mit dem DAAD und dem Thomas Mann Lehrstuhl, RGGU Moskau) durchgeführt. Das Hilde-Domin-Stipendienprogramm für südamerikanische Nachwuchsforscher wurde fortgesetzt, die Beziehungen zum Lateinamerikanischen Germanistenverband (ALEG) intensiviert.

VERANSTALTUNGEN UND VORTRÄGE

Das Literarische Programm des DLA wurde im Berichtsjahr 2011 von Jan Bürger betreut, das Wissenschaftliche Programm von Marcel Lepper. 2011 fanden folgende Veranstaltungen statt:

12.-14. Januar: Tagung. *Die Suhrkamp-Ära*. In Zusammenarbeit mit der VolkswagenStiftung. Mit Frauke Berndt, Jan Bürger, Michael Hagner, Paul Michael Lützeler, Sandra Richter, Bernd Stiegler, Nikolaus Wegmann u.a. – 20.-22. Januar: Tagung. *Heiterkeit als Ausnahmezustand*. Mit Günter Figal, Alexander Honold, Detlev Schöttker und Barbara Wild. – 20. Januar: Autor & Autor: *Drogen und Rausch*. Mit Helmuth Lethen und Cord Riechelmann. Moderation: Jan Bürger. – 30. Januar: LINA 5. *Wider-Stehen*. Schule im LiMo. Förderung durch die PwC-Stiftung. – 10. Februar: Lektüreseminar für Erwachsene. *Goethes Faust II*. Mit Charlotte Andresen. – 24. Februar: Gespräch zur Ausstellungseröffnung. *Suhrkamp-Insel 3. Max Frisch: Das Tagebuch*. Mit Volker Schlöndorff und Jan Bürger. – 3.-5. März: Tagung. *Ilse Aichinger und die Medien*. Diskussion mit Literatur- und Filmwissenschaftlern. – 3. März: Zeitkapsel 24. *Sehnsuchtsort England: Der Briefwechsel der Aichinger-Zwillinge zwischen Wien und London*. Mit Mirjam Eich, Nikola Herweg und Ruth Rix. – 6. März: Auftaktveranstaltung Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. *Die Käfer hinter den Worten*. Mit Ernst Deiringer. – 6.-11. März: Schule im LiMo. *Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg / Sparte Literatur*. Mit Silke Scheuermann und Mathias Göritz. In Zusammenarbeit mit der Landesstiftung Baden-Württemberg / Stiftung Kinderland. – 10.-11. März: Tagung. *Tagore in Deutschland*. In Zusammenarbeit mit der Deutsch-Indischen Gesellschaft e.V. Mit Martin Kämpchen, Kris Manjapra, William Radice u.a. – 18.-20. März: Tagung. *Zerstörte Bibliotheken, gerettete Bücher: Sammlungen nach 1933*. Mit Jan Bürger u.a. In Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für Exilforschung e.V. – 23. März: Buchvorstellung. *Die sieben Schwaben. Schwäbische Dialektliteratur des 19. Jahrhunderts*. Mit Helmuth Mojem. In Zusammenarbeit mit der Akademie für gesprochenes Wort. – 24. März: Neu im Archiv: *Geheime Botschaften: Helmuth James von Moltkes letzte Briefe*. Mit Peter Hoffmann, Ulrike und Helmuth Caspar von Moltke. In Verbindung mit dem Verlag C.H. Beck. Moderation: Ulrich Raulff. – 27. März: Finissage: *Ernst Jünger lesen*. Mit Heinz Ludwig Arnold. In Kooperation mit dem Klett-Cotta Verlag Stuttgart. – 30. März: Autorenlesung für Schüler und Lehrerfortbildung. *Etwas zu erzählen?* Mit Nadja Einzmann. Lesung für Schülerinnen und Schüler der 10. Klasse. Autorenseminar für Lehrer anlässlich der Jahrestagung der Realschullehrerinnen und Realschullehrer in Baden-Württemberg. – 5. April: Gesprächskonzert. *Max Frisch zum 100. Geburstag: Ein Abend mit Musik und Literatur*. Mit Norbert Beilharz. In Zusammenarbeit mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 7. April: Ausstellungseröffnung. *fluxus 18. rainald goetz: politische fotographie*. Mit Rainald Goetz. Moderation: Heike Gfrereis. – 7.-8. April: Tagung in Tübingen. *Museen verstehen*: Begriffe. In Verbindung mit der Universität Tübingen, Projekt wissen& museum: *»Archiv – Exponat – Evidenz«*. Gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. – 26.-29. April: LINA in den Ferien. Schreibwerkstatt. *Wie*

kommen die Bücher zu ihren Bildern? Mit Ute Krause. Gefördert von der Stiftung Kinderland der Landesstiftung Baden-Württemberg. – 27. April: Autor & Autor. *Wie viel moralischen und politischen Kredit hat die Literatur zu vergeben?* Mit Herta Müller und Norbert Lammert. Moderation: Sigrid Löffler und Jan Bürger. – 4. Mai: Zeitkapsel – Marbach zu Gast im Lyrik Kabinett München. *Die DVA als Lyrikverlag.* Mit Jan Bürger. – 5. Mai: Ausstellungseröffnung. *Schicksal. 7 mal 7 unhintergehbare Dinge.* Mit Karl Heinz Bohrer und Ulrich Raulff. – 15. Mai: Internationaler Museumstag. *Alles vergessen oder sowieso nie gewusst?* 5 × Crashkurs Literatur. 5 Führungen im Literaturmuseum der Moderne und Schiller-Nationalmuseum vermitteln Grundkenntnisse. – 17. Mai: Zeitkapsel 25. *Schicksalsmächte. Warburgs unvollendetes Projekt.* Mit Claudia Wedepohl und Ulrich Raulff. – 2.-4. Juni: Tagung. *Momentaufnahme, Familiengedächtnis, Erzählverfahren: Die Poetik des Albums in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Amerikanische Nachwuchswissenschaftler diskutieren mit Paul Michael Lützeler, Marcel Beyer, Petra Hardt und Annegret Pelz. In Verbindung mit der Washington University, St. Louis. Gefördert von der Robert Bosch Stiftung. – 3. Juni: Lesung und Gespräch. *Vom Dehnen des Blickes.* Mit Wilhelm Genazino. Moderation: Jan Bürger. – 5. Juni: Marbacher Erlebnissonntag. *Das Museum im Kopf.* Geburtstagsführungen im LiMo. – 6. Juni: Tagung. *Neue Kritzelspuren.* Mit Rüdiger Campe, Hans-Jörg Rheinberger u.a. In Zusammenarbeit mit dem Graduiertenkolleg ›Schriftbildlichkeit‹ der Freien Universität Berlin. Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft. – 6. Juni: Ausstellungseröffnung. *fluxus 19. Peter Rühmkorf nachgelesen.* Mit Joachim Kersten, Stephan Opitz und Jan Bürger. – 9. Juni: Zeitkapsel – Marbach zu Gast. *Peter Rühmkorf.* Mit Jan Bürger, Joachim Kersten und Stephan Opitz im Günter Grass-Haus, Lübeck. – 14.-17. Juni: LINA in den Ferien / Schreibwerkstatt. *Wie kommt ein Text auf die Bühne?* Mit Michael Wildenhain. Gefördert von der Stiftung Kinderland der Landesstiftung Baden-Württemberg. – 29. Juni: Marbacher Lehrerfortbildung. Kafkas Roman *Der Process* im Deutschunterricht. Mit Rudi Kienzle. – 29. Juni: Ausstellungseröffnung. *Stefan Zweigs Weltbibliothek.* Mit Michael Krüger, Gunilla Eschenbach und Ulrich Raulff. – 2. Juli: Marbacher Bürgerfest. *Ein Tag mit Kafka.* Rundgang mit Kafka durchs LiMo; Führung durch die Wechselausstellung »Briefe an Ottla«; Rundgang mit Kafka durchs SNM. – 18. Juli: 5. Internationale Marbacher Sommerschule. *Die Literatur und die Künste: Bild, Schrift, Ton 1750 – 2010.* Gemeinsames Projekt des Deutschen Literaturarchivs, der Universität Stuttgart, der University of Pennsylvania, Philadelphia, USA, und des DAAD. – 24. Juli: LINA 6. *Beziehungskisten.* Mit dem Stuttgarter Königin-Olga-Stift. Gefördert von der PwC-Stiftung. – 28. Juli: Lesung, Gespräch und Musik zum Ferienbeginn. *Jungfrau & Polyphonie.* Mit Thomas Meinecke. Im Rahmen der Internationalen Marbacher Sommerschule mit anschließendem Tanz im Foyer. Moderation: Jan Bürger. – 1. August: LINA in den Ferien. *Comic-Workshop mit Felix Mertikat.* Gefördert von der Stiftung Kinderland der Landesstiftung Baden-Württemberg. – 1.-9. September: Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. *Erste Projektklasse.* An der Landesakademie Ochsenhausen mit Bas Böttcher. – 5.-9. September: 2. Kulturakademie. *Schreibspuren.* Mit Silke Scheuermann und Matthias Göritz. Gefördert von der Kulturakademie der Stif-

tung Kinderland Baden-Württemberg. – 7. September: Lesung. *Megamagazinefitzel*. Mit Timo Brunke. Im Rahmen der Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 9. September: Lesung. *Erste Texte*. Die Teilnehmer der Kulturakademie veranstalten ihre erste Lesung. Im Rahmen der Kulturakademie der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 18. September: Öffentliche Führung. *Architektur des LiMo und SNM*. – 20. September: Ausstellungseröffnung. *Ich liebe Dich!* Mit Michael Lentz u.a. In Kooperation mit der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie. – 26. September: Gespräch. *Für die Katz. Peter Sloterdijks ungenutzte Tagebücher*. Mit Peter Sloterdijk. Moderation: Ulrich Raulff. – 28. September: Zeitkapsel 26. *Literatur und Terrorismus. Bernward Vesper und Gudrun Ensslin*. Mit Felix Ensslin, Andres Veiel und Ulrich von Bülow. – 29. September: Zeitkapsel 22 – Marbach zu Gast im Lyrikkabenett München. Rilkes Werkstatt, geöffnet von Gunilla Eschenbach und Heike Gfrereis. – 2. Oktober: Öffentliche Führung im LiMo. *Ich liebe Dich!* – 5. Oktober: *fluxus 20. Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch*. Mit Peter-André Alt. – 6. und 13. Oktober: Lektüreseminar für Erwachsene. *Schuld und Sühne bei Heinrich von Kleist*. Mit Charlotte Andresen. – 8. Oktober: Öffentliche Kinderführung. *Dichterschätze*. Schiller-Nationalmuseum. – 17. Oktober: Buchvorstellung. *Dichter, Kassenarzt, Mystiker. Das Leben des Alfred Döblin*. Mit Wilfried F. Schoeller. Moderation: Jan Bürger. – 17.-20. Oktober: Schülerseminar. Mit Nadja Einzmann. Für die Preisträger des Essaywettbewerbs der Berkenkamp-Stiftung Essen. – 27. Oktober: Ausstellungseröffnung. *Suhrkamp-Insel 5: Ingeborg Bachmanns Malina*. Mit Therese Affolter, Magdalena Hack und Jan Bürger. – 31. Oktober – 4. November: LINA in den Herbstferien. *Papieringenieure*. Mit Antje von Stemm. Für Kinder von 8 bis 12 Jahren. Gefördert von der Stiftung Kinderland Baden-Württemberg. – 11. November: Marbacher Schillerrede. *Erziehung zur Freiheit*. Mit Annette Schavan. – 13. November: Zeitkapsel 27. *Der Nachlass von Peter Hacks*. Mit Helmuth Mojem und Sebastian Kowski. – 13. November: Tag der Offenen Tür 2011. *Schiller. Liebe*. – 30. November: Lehrerfortbildung. *Friedrich Dürrenmatts Drama »Der Besuch der alten Dame«*. – 9. Dezember: Tagung zum 150. Geburtstag. Literarisches Portrait: Lou Andreas-Salomé. Mit Gunilla Eschenbach, Uta Kutter, Ludger Lütkehaus, Ulrich Raulff. In Zusammenarbeit mit der Akademie für gesprochenes Wort.

PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT

Einen Höhepunkt im Bereich *Presse- und Öffentlichkeitsarbeit* bildete die Kooperation mit der Bodleian Library in Oxford bezüglich der gemeinsamen Erwerbung der Briefe Franz Kafkas an seine Schwester Ottla – eine in dieser Art einzigartige, internationale Zusammenarbeit, die national und international ein ausnehmend großes Echo fand. Zur Eröffnung der Ausstellung »Briefe an Ottla« im Literaturmuseum der Moderne am 1. Juni 2011 sprachen die Direktorin der Bodleian Library in Oxford, Professor Dr. Sarah Thomas, der Leiter der Kafka-Forschungsstelle in Wuppertal, Professor Dr. Hans-Gerd Koch und der Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach, Ulrich Raulff. Bis zum 10. September 2011 waren die Briefe

an Ottla in Marbach ausgestellt, anschließend waren die Autographen in der Bodleian Library zu sehen.

Weitere Schwerpunkte waren die Eröffnung der Ausstellung »Ich liebe Dich« mit dem Schriftsteller Michael Lentz, eine Schau, die in den Medien gefeiert wurde und außergewöhnlich viele Besucher anzog, sowie die ebenfalls sehr erfolgreiche Ausstellung »Schicksal. Sieben mal sieben unhintergehbare Dinge«, die der Literaturwissenschaftler und Publizist Karl Heinz Bohrer eröffnete. Die Wiedereröffnung des Jünger-Hauses in Wilflingen am 29. März mit dem ehemaligen Ministerpräsidenten Erwin Teufel fand ebenfalls große Beachtung in den Medien. Sehr gut besprochen wurde zudem die Ausstellung »Max Frisch: Das Tagebuch« in der Reihe *Suhrkamp-Insel*, zu deren Eröffnung der Regisseur Volker Schlöndorff sprach; genauso die Ausstellung in der Reihe *fluxus* »politische fotografie« von Rainald Goetz. Fachveranstaltungen wie die »Suhrkamp Ära«, »Rabindranath Tagore in Deutschland« oder »Heiterkeit als Ausnahmezustand« wurden von den Medien ebenfalls sehr gut wahrgenommen.

Pressearbeit: Im Jahr 2011 informierte die Pressestelle die Medien mit 76 Pressemitteilungen über die Arbeit des Deutschen Literaturarchivs Marbach, zuzüglich 20 kleine Meldungen per E-Mail an die lokalen Medien. Von den Pressemitteilungen entfielen 31 auf Ankündigungen von Veranstaltungen (Lesungen, Pressekonferenzen, Vorträge und Tagungen), neun auf den Bereich Ausstellungen, 16 auf Literaturvermittlung und Sonderführungen, fünf auf Erwerbungen bzw. Leihgaben, drei auf Publikationen und zwölf auf institutionelle Meldungen (zum Beispiel Besucherzahlen, Ausschreibungen und Jubiläen).

Die Pressemitteilungen zu wichtigen Erwerbungen stießen auf große Resonanz, zu nennen sind neben der Erwerbung der Ottla-Briefe die von der Wiedeking-Stiftung als Dauerleihgabe an das Deutsche Literaturarchiv Marbach gegebenen Kafka-Briefe an Grete Bloch, die Meldung zum Vorlass von Egon Schwarz und zum Nachlass von Monika Plessner. Große Aufmerksamkeit erfuhren Veranstaltungen wie die Schillerrede, die im Jahr 2011 von der Bundesministerin für Bildung und Forschung, Annette Schavan, gehalten wurde, das »kleine Marbacher Gipfeltreffen« – ein Gespräch des Bundestagspräsidenten Norbert Lammert mit Herta Müller zum Thema »Wieviel moralischen und politischen Kredit hat die Literatur zu vergeben?« –, das Gespräch von Ulrich Raulff mit dem Philosophen Peter Sloterdijk über seine bislang unveröffentlichten Tagebücher und u.a. die Veranstaltung in der Reihe *Zeitkapsel* »Literatur und Terrorismus. Bernward Vesper und Gudrun Ensslin«.

Im Jahr 2011 gab es zu der Erwerbung der Ottla-Briefe von Franz Kafka eine große Pressekonferenz in Kooperation mit der Kulturstiftung der Länder und der Bodleian Library in Oxford in Berlin. Es waren ca. 25 Journalisten anwesend, darunter auch ein Fernsehteam des Südwestrundfunks (Landesschau) und des Rundfunk Berlin-Brandenburg (Abendschau). Die Berichterstattung war international, mit Beiträgen u.a. in *Börsenblatt – Wochenmagazin für den deutschen Buchhandel, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Neue Zürcher Zeitung, Die Presse (Wien), Stuttgarter Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Der Tagesspiegel, Die Tageszeitung, The Guardian, The Telegraph, Times Literary Supplement* und *Die Zeit*. Ulrich Raulff

veröffentlichte zu dieser Erwerbung einen mehrseitigen Artikel in der Zeitschrift *Arsprototo – das Magazin der Kulturstiftung der Länder*.

Die Ausstellung »Briefe an Ottla. Von Franz Kafka und anderen« wurde in der *Tagesschau (ARD)* vorgestellt, außerdem in der *SWR Landesschau aktuell*.

Im Deutschen Literaturarchiv Marbach gab es eine Jahrespressekonferenz 2011 (14 Pressevertreter), eine Pressekonferenz zur Ausstellung »Schicksal« (16 Pressevertreter) und zur Ausstellung »Ich liebe Dich« (20 Pressevertreter), außerdem Pressegespräche zur Ausstellung »Max Frisch: Das Tagebuch« und »Geteilte Post. Franz Kafka an Grete Bloch«. Die Ausstellung »Ich liebe Dich« fand im Jahr 2011 mit über 80 Besprechungen und Beiträgen in den Medien sehr große Beachtung, u.a. in *Der Spiegel, Focus, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Neue Zürcher Zeitung, Stuttgarter Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Der Tagesspiegel, Die Welt* bis hin zur *BILD-Zeitung*. Die Ausstellung wurde in den *ARD-Tagesthemen*, in den Nachrichten des Südwestfernsehens und im *ZDF-Mittagsmagazin* vorgestellt, in den Kultursendungen des ARD-Hörfunks wurde ebenfalls ausführlich berichtet.

Im Bereich Literaturvermittlung fand der Comic-Workshop »Kopfkino – Comics zeichnen und schreiben« mit Felix Mertikat große Aufmerksamkeit, einen ausführlichen Beitrag widmete die *SWR-Landesschau* diesem Projekt.

Die Zeitschrift *Merian* (Ausgabe 12/2011, Baden Württemberg) würdigte die Bedeutung des Deutschen Literaturarchivs Marbach mit einem mehrseitigen Beitrag von Rainer Moritz »Über Schriften« und einem Interview mit Ulrich Raulff. Zum fünften Geburtstag des Literaturmuseums der Moderne erschien ein dreiseitiger Artikel in der *ALG-Umschau* (das Magazin der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten e.V.) mit einem Gespräch mit der Leiterin des Museums, Dr. Heike Gfrereis. Am 17. März 2012 war der Leiter des Siegfried Unseld Archivs, Dr. Jan Bürger, Überraschungsgast in der Sendung »Literatur im Foyer« (SWR-Fernsehen), er präsentierte dem im Studio anwesenden Hans Magnus Enzensberger einen Fund aus dem Siegfried Unseld Archiv.

Die Tagung »Die Suhrkamp Ära« stieß unter den Fachveranstaltungen auf besonders große Resonanz, sie wurden in den überregionalen Zeitungen, u.a. *Berliner Zeitung, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Neue Zürcher Zeitung, Stuttgarter Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Die Welt, Welt am Sonntag* ausführlich besprochen.

Die Pressereferentin reiste zu den Buchmessen Leipzig und Frankfurt; außerdem unternahm sie im Dezember eine Reise nach Berlin und stellte verschiedenen Redaktionen das literarische und wissenschaftliche Programm des Deutschen Literaturarchivs Marbach vor (u.a. Deutschlandradio, Literaturen, Der Spiegel, Süddeutsche Zeitung, ZDF). Wie in den vergangenen Jahren besuchten zahlreiche Journalisten die angebotenen Lesungen, Vorträge und Tagungen, wurden durch das Archiv und die Museen geführt oder waren zu Einzelgesprächen mit dem Direktor und der Pressereferentin zu Gast. Zahlreiche Anfragen von Journalisten, Marketingabteilungen, Kooperationspartnern, Museumsbesuchern oder anderen Interessierten wurden beantwortet.

Öffentlichkeitsarbeit: Aus dem laufenden Etat konnten Bild- und Textanzeigen in der Rubrik Museen und Galerien in der Wochenzeitung *Die Zeit* und punktuell

Anzeigen in verschiedenen Printmedien geschaltet werden. Stipendienanzeigen gab es in *Die Zeit,* im *Zeit-Studienführer* und *Forschung und Lehre*. Plakate wurden für die Ausstellungen »Briefe an Ottla«, »Schicksal« und »Ich liebe Dich« gedruckt und im Raum Stuttgart aufgehängt und an kulturelle Institutionen verschickt. Darüber hinaus gab es kleinere Marketingaktionen wie zum Beispiel die Teilnahme an »Freizeitreise mit Gutscheinbuch.de Baden Württemberg«.

Interne Kommunikation: Über Belegschaftsnachrichten und insgesamt 196 Tickermeldungen wurden die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen über Mitteilungen des Direktors, personelle Veränderungen, Veranstaltungen und wichtige Medientermine laufend informiert.

Personelle Situation: Frau Gundi Trentmann, Sekretariat Presse / Fundraising, verließ zum 30. November 2011 nach 11 Jahren das Deutsche Literaturarchiv Marbach. Ihre Stelle wurde wegen der für das DLA geltenden Haushaltssperre zunächst übergangsweise mit einer studentischen Hilfskraft besetzt.

SCHRIFTEN, VORTRÄGE UND SEMINARE

1. Veröffentlichungen der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Jutta Bendt: *Lesen auf dem Lande. Die Sammlung Graf Leutrum*. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. N.F. 22(2011), S. 265-284.

Ulrich von Bülow: *On the Disappearance of the Author in his Work. Some Reflections on W.G. Sebald's Nachlass in the Deutsches Literaturarchiv Marbach,* in: Saturn's Moon. W. G. Sebald – A Handbook, ed. Jo Catling, Richard Hibbitt, London 2011, S. 247-263. – [zus. m. Heinz Werner Kramski] *»Es füllt sich der Speicher mit köstlicher Habe« – Erfahrungen mit digitalen Archivmaterialien im Deutschen Literaturarchiv Marbach.* In: Neues Erbe. Aspekte, Perspektiven und Konsequenzen der digitalen Überlieferung. Hrsg. v. Caroline Y. Robertson-von Trotha und Robert Hauser, (Kulturelle Überlieferung – digital 1), Karlruhe 2011, S. 141-162. – *»Ich schreibe anders als ich rede«. Kafkas Briefe an seine Schwester Ottla.* In: Kultur lebendig, Heft 2, 2011, S. 16-17. – *Auf den Lektürespuren von Heideggers Lesern.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.4.2011, Bilder und Zeiten, S. 3. – *Zeit Raum Sprache. Peter Handke liest Martin Heidegger.* In: Heidegger und die Literatur. Hrsg. v. Günter Figal und Ulrich Raulff (Heidegger Forum, Bd. 10), Frankfurt a.M. 2011, S. 131-156.

Jan Bürger: *Max Frisch: Das Tagebuch* (Marbacher Magazin 133), Marbach a.N. 2011. – *Vom verschwiegenen Krächzen des Pfaus* [über Max Frisch und Suhrkamp], in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.1.2011. – *Väter und Söhne. Max Frisch, Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld – eine legendäre Erfolgsgeschichte,* in: Literaturen, Berlin, Nr. 100, Heft 2/2011, S. 50-53. – *Die Suhrkamp-Insel. Über die ersten beiden Stationen einer neuen Ausstellungsreihe,* in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft LV/2011, S. 78-88.

Michael Davidis: *Annette Kolb en face – une photo très artistique*, in: Rundbrief Fotografie, Jg. 18 (2011) Heft 1, S. 3-4. – *Schiller-Ausstellungen in Marbach*

von 1859 bis 2009, in: Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung, Weimar 2011, S. 27-41.

Gunilla Eschenbach: *Imitatio im George-Kreis* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte 69), Berlin / New York 2011. – *Nachlassverwaltung mit Herz. Mascha Kaléko und Gisela Zoch-Westphal*, in: *Special Delivery. Von Künstlernachlässen und ihren Verwaltern*. Hrsg. v. Volkmar Hansen, Ulrike Horstenkamp & Gabriele Weidle. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, S. 158-169.

Heike Gfrereis: »Dé-construire en exposant: Ernst Jünger, travailleur au bord de l'abîme aux Archives littéraires allemandes de Marbach«, in: *La revue der la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg* (Heft 3/Printemps 2011), S. 40-47. – »Denken mit Papier, Fünf Jahre Literaturmuseum der Moderne«, in: *ALG Umschau* (Sonderheft 2011), S. 30-32. – »Signos bajo la lupa ¿Se puede exhibir la literatura? ¿Cómo se hace visible el lenguaje? Caminos de exploración que conducen a Heinrich von Kleist (1777-1811) en los museos de literatura de Marbach«, in: *Humboldt. Kulturmagazin des Goethe-Instituts* (Winter 2011/12), S. 58-59. – *»Ausstellungen und Museen«*, in Michael Maaser, Gerrit Walther (Hrsg): *Handbuch Bildung*, Stuttgart 2011, S. 335-339. – »Die Ausstellungsstücke«, zus. mit Ellen Strittmatter und Ulrich Raulff, in: *Schicksal. Sieben mal sieben unhintergehbare Dinge*, Marbach a.N. 2011, S. 74-155. – »Die Ausstellung«, in: *Ich liebe Dich!*, Marbach a.N. 2011, S. 55-267. – *»Marbach. Olymp und Hades der Literatur in der schwäbischen Provinz«*, in: Peter Steinbach, Reinhold Weber und Hans-Georg Wehling (Hrsg.), *Baden-Württembergische Erinnerungsorte. 60 Jahre Baden-Württemberg*, Stuttgart 2011. – *»Literaturausstellen als Erkenntnisform«* [zus. mit Ulrich Raulff], in: Anne Bohnenkamp-Renken / Sonja Vandenrath (Hrsg.), *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*, Göttingen 2011, S. 101-108. – *»Arbeit am unscheinbaren Exponat. Eine Theorie der Literaturausstellung in der Praxis eines Literaturmuseums«*, in: Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 265-282. – *»Mignon oder Goethes Kunst, Sätze zu bauen«*, in: Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie, S. 315-320. – *»Ein Satz als Instrument. Michael Lentz und Sibylle Lewitscharoff im Gespräch«*, Moderation, in: *Ich liebe Dich!*, Marbach a.N. 2011, S. 5-52.

Jasmin Hambsch: *»›Keine Lyrik‹. Hermann Kasack kommentiert Christian Morgenstern«*, in: Lesespuren – Spurenlese. Wie kommt die Handschrift ins Buch?, [= Sichtungen 12./13.], hrsg. im Auftrag des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus von Marcel Atze und Volker Kaukoreit, Wien 2011, S. 376-379. – *»Die Methode des Exzerpierens. Johann Peter Hebels Exzerpthefte als Teil eines Arbeitsprozesses«*, in: Johann Peter Hebel als Brückenbauer, hrsg. von Jan Badewien, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Karlsruhe 2011, S. 50-62.

Nikola Herweg: *›nur ein land / mein sprachland‹. Heimat erschreiben bei Elisabeth Augustin, Hilde Domin und Anna Maria Jokl.* Würzburg: Königshausen & Neumann. – *»Kurt Tucholsky: Deutsches Reimlexikon«*, in: Spurenlesen – Lesespuren oder: Wie kommt die Handschrift ins Buch? [= Sichtungen 12./13.], hrsg. v. Marcel Atze, Thomas Degener & Volker Kaukoreit. Wien 2011, S. 368-373. – *»Im*

Schatten des Vaters. Felix Hartlaub (1913-1945) und seine Schwester und Nachlassverwalterin Geno Hartlaub (1915-2007)«, in: *Special Delivery. Von Künstlernachlässen und ihren Verwaltern*. Hrsg. v. Volkmar Hansen, Ulrike Horstenkamp & Gabriele Weidle. Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute. – »*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe.*« Der Briefwechsel der Aichinger-Zwillinge zwischen Wien und London«, in: *Wort-Anker Werfen. Ilse Aichinger und England*. Hrsg. v. Christine Ivanovic & Sugi Shindo. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Dietmar Jaegle: *Lope de Vega*, in: Reclams Literaturkalender 2012, Stuttgart 2011, S. 28-30. – *August Strindberg*, in: Reclams Literaturkalender 2012, Stuttgart 2011, S. 82-84.

Roland S. Kamzelak: [Hrsg. zus. m. Rüdiger Nutt-Kofoht und Bodo Plachta] »*Neugermanistische Editoren im Wissenschaftskontext. Biografische, institutionelle, intellektuelle Rahmen in der Geschichte wissenschaftlicher Ausgaben neuerer deutschsprachiger Autoren*«, Berlin und Boston 2011.

Andreas Kozlik: [Rez] *Debora Fabriz: Die Beutelsbacher Jahrmarktsordnung von 1797. Eine sozial- und wirtschaftshistorische Untersuchung. (= Stadtarchiv und Museen Weinstadt. Kleine Schriftenreihe Nr. 7)*, in: Backnanger Jahrbuch 19. 2011, S. 217. – *Nachruf. Zum Tod von Johannes Gromer*, in: Backnanger Jahrbuch 19. 2011, S. 281.

Heinz Werner Kramski [zus. mit Ulrich von Bülow]: »*Es füllt sich der Speicher mit köstlicher Habe« – Erfahrungen mit digitalen Archivmaterialien im Deutschen Literaturarchiv Marbach*. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha, Robert Hauser (Hrsg.): Neues Erbe. Aspekte, Perspektiven und Konsequenzen der digitalen Überlieferung, Karlsruhe 2011, S. 141-162. (http://uvka.ubka.unikarlsruhe.de/shop/download/1000024230)

Marcel Lepper: [Hrsg., zus. mit Dirk Werle]: *Entdeckung der Frühen Neuzeit. Konstruktionen einer Epoche der Literatur- und Sprachgeschichte seit 1750*. Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2011. – [Hrsg., zus. mit Alexander Nebrig]: *Expressionismus 1960*, Themenheft der Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011. – [Hrsg., zus. mit Christoph König]: Geschichte der Germanistik 39/40 (2011). – [Art.] *Forschung*, in: Metzler Handbuch Bildung. Hrsg. v. Michael Maaser, Gerrit Walther. Stuttgart/Weimar 2011, S. 84-90. – *Zettelwelt, Denklabor. Oder: Was Wissenschaftler hinterlassen. Eine Sichtung*, in: Quarto 33/34 (2011), S. 27-32. – [zus. mit Ulrich Raulff]: Jäger, Händler, Sammler. In: Gegenworte. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 26 (2011) , S. 74-76. – Frühneuzeitphilologie und Frühneuzeithistorie. In: Marcel Lepper, Dirk Werle (Hrsg.): Entdeckung der Frühen Neuzeit. Konstruktionen einer Epoche der Literatur- und Sprachgeschichte seit 1750. Stuttgart 2011, S. 65-78. – Friedrich Hölderlin: Der Lorbeer (1788): Streichungen im Marbacher Quartheft. In: Irmgard Wirtz Eybl [u.a.] (Hrsg.): Schreiben, Streichen. Göttingen 2011, S. 71-92. – *Der literarische Expressionismus. Eine Bestandsaufnahme.* In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 58 (2011), H. 2, S. 120-132.

Helmut Mojem: *Vittorio Alfieri: Der Fürst und die Wissenschaften*. Aus dem Italiänischen übersetzt von Friedrich Buchholz. Mit einem Nachwort von Arnaldo Di Benedetto. Göttingen 2011, [Hrsg. gemeinsam mit Enrica Yvonne Dilk] – *Spu-*

rensuche nach einem Verschollenen. Vor 250 Jahren wurde der Epigrammatiker Friedrich Haug geboren. In: Literaturblatt für Baden und Württemberg 18 (2011). Heft 2. S. 9-11.

Riedel, Nicolai [in Zusammenarbeit mit Herman Moens]: *Marbacher Schiller-Bibliographie 2010*, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, 55, 2011, S. 382-459.

Ulrich Raulff: *Heidegger und die Literatur*. Hrsg. von Günter Figal und Ulrich Raulff. Heidegger Forum, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt a.M., 2012. – *Das verlassene Haus. Werner Vordtriede und die Geisterinseln des Exils*, in: Intellektuelle im Exil. Hrsg. von Peter Burschel, Alexander Gallus und Markus Völkel, Göttingen 2011, S. 261-275. – *Kunst und Kultur. Die eine Kultur und die vielen*. in: erkennen, bewegen, verändern, 40 Jahre Zeit-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius, Hamburg, im Mai 2011, S. 30-43. – *Pudels Tod, das ist des Philologen Kern. Ein Spaziergang über den Frankfurter Hauptfriedhof*. Zeitschrift für Ideengeschichte, Heft V/3 Herbst 2011, S. 91-102. – *Der Leser als junger Bankier*. in: Das Magazin der 5 plus, 2/2011, S. 70-71. – Marcel Lepper und Ulrich Raulff: *Jäger, Sammler, Händler. Forschung im Archiv*, in: Gegenworte. Hefte für den Disput über Wissen. Zweckfreie Forschung? Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, 26. Heft, Herbst 2011, S. 74-76. – Heike Gfrereis und Ulrich Raulff: *Literaturausstellungen als Erkenntnisform*, in: Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen. Hrsg. von Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath. Wallstein Verlag, Göttingen 2011, S. 101-110. – *Viele Grüße Franz. Das Deutsche Literaturarchiv Marbach und die Bodleian Library Oxford erwerben Briefe und Postkaraten von Franz Kafka an seine Schwester Ottilie*. in: Arsprototo 3.2011, KulturStiftung der Länder, S. 20-25.

Thomas Schmidt: *Johann Peter Hebel und der Belchen*, Marbach a.N. 2011 (Spuren 90) – *Uwe Johnson beobachtet Thomas Mann. Eine Bildbeschreibung*, in: Johnson-Jahrbuch 18 (2011), Göttingen 2011, S. 163-167. – *Der »größte Schriftsteller« des Bodensees und das Literaturland Baden-Württemberg*. In: Heinrich-Seuse-Jahrbuch 4 (2011), S. 175-180. – *Das Literaturmuseum als Lernort. Eine Provokation*, in: Burckhard Dücker/Thomas Schmidt (Hrsg.): Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung, Göttingen 2011, S. 13-37. – *»'S isch au kei Wort verlore«. Das Hebelhaus im Wiesental als ambivalenter Erinnerungsort*, in: Oxford German Studies 40/1(2011), S. 3-22. – *Literarischer Radweg ›Per Pedal zur Poesie‹*, Nr. 07: Lörrach, Hauingen, Brombach, Schopfheim, Hausen i.W., Dossenbach, Bad Säckingen (Johann Peter Hebel, Rolf Hochhuth, Max Picard, Martin Heidegger, Emma Herwegh, Joseph Victor von Scheffel). – (Hrsg.): *Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung*, Göttingen 2011 (mit B. Dücker). – (Hrsg.) *Spuren*: SP 81 | Georg Patzer: Rainer Maria Gerhardt in Karlsruhe; SP 87 | Rainer Moritz: Hermann Lenz in Künzelsau; SP 93 | Christine Ivanovic: Ilse Aichinger in Ulm; SP 94 | Tina Stroheker: Josef Mühlberger in Eislingen.

Verena Staack: [zus. mit Matthias Wasel] *Leseort Literaturmuseum. Das Deutsche Literaturarchiv in Marbach: Lesesozialisation und Lesemotivation*, in: Lehren & Lernen. Zeitschrift für Schule und Innovation aus Baden-Württemberg 37, 2011, Heft 11, S. 29-33.

Ellen Strittmatter: *Die Ausstellungsstücke* [zus. mit Heike Gfrereis und Ulrich Raulff], in: Schicksal. Sieben mal sieben unhintergehbare Dinge, Marbach 2011, S. 74-155.

Martina Iris Wolff: *Literatur berührt. Kooperationen zwischen Schule und Museum am Beispiel der Marbacher Literaturschule LINA*, in: Lernort Literaturmuseum. Beiträge zur kulturellen Bildung, hrsg. v. Burckhard Dücker und Thomas Schmidt, Göttingen 2011, S. 121-131.

2. Vorträge der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

Silke Becker: *»Bevor man stirbt, hat man gelebt …«* – Der Nachlass Erich Kästners im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Vortrag gehalten am 2. Dezember 2011 auf der Tagung »Erich Kästner – so noch nicht gesehen. Impulse und Perspektiven für die Literaturwissenschaft des 21. Jahrhunderts.« an der Universität Leipzig.

Petra Boden: *Poetik und Hermeneutik aus der Perspektive eines Forschungsarchivs.* Seminar der Universität Bayreuth zum Thema »Literaturwissenschaft berufsbezogen – Archivierung, Kanonisierung und literarische Öffentlichkeit seit der Moderne« am 28. Oktober 2011.

Ulrich von Bülow: *Sammlungsprofil und Erwerbungspraxis im Deutschen Literaturarchiv Marbach,* Vortrag am 20. 5. 2011 auf der Tagung »Dokumentationsprofil kultureller Überlieferungen« im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. – *Präzeption statt Rezeption? Zur Erwerbungspraxis im Deutschen Literaturarchiv,* Vortrag am 10. 11. 2011 auf der Tagung »Aus der Archivschachtel befreien oder Thinking out of the Box: Möglichkeiten der Nutzung von Nachlässen / Sammlungen« an der Universität Köln. – [zus. m. Andres Veiel und Felix Ensslin] *Literatur und Terrorismus. Bernward Vesper und Gudrun Ensslin.* Zeitkapsel am 29. 9. 2011. – [zus. m. Ritchie Robertson, Richard Ovenden] *Franz Kafka. Panel discussion,* Bodleian Libraries, University Oxford, 24. 11. 2011.

Jan Bürger: *Verlagsarchive und Autorennachlässe – eine kreative Symbiose.* Vortrag im Rahmen des Kolloquiums »Ungeöffnete Königsgräber«. Chancen und Nutzen von Verlagsarchiven, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 28. Januar 2011. – *Literatur im Foyer. Mit Hans Magnus Enzensberger und Jan Bürger.* Fernsehaufzeichnung in Mainz am 22. Februar 2011, Sendung: SWR 3, 17. März 2011. – *Celan, Bobrowski, Sachs – die Lyrik der Deutschen Verlags-Anstalt,* Vortrag im Lyrik Kabinett, München, 4. Mai 2011. – *Ein Abend für Peter Rühmkorf.* Vortrag und Lesung zus. mit Joachim Kersten und Stephan Opitz, Günter Grass-Haus, Lübeck, 9. Juni 2011. – *Mein Name ist Frisch.* Lesung, Gespräch und Vitrinenausstellung im Literaturhaus Stuttgart mit Beatrice von Matt und Jan Bürger, 23. Mai 2011. – *Thomas Bernhard im Siegfried Unseld Archiv, Ansprache zur Eröffnung einer Vitrinenausstellung im Ludwigsburger Schloss,* 22. Juli 2011. – *Tradition gegen Amnesie. Suhrkamp im literarischen Feld der ersten Nachkriegsjahre,* Vortrag auf der 35. Annual Conference der GSA, Louisville (USA), 24. September 2011. – *Hölderlin's Visitors. A Literary Journey to Tübingen,* Vortrag in der Vanderbilt University Nashville (USA), 27. September 2011. – *Das Deutsche Literaturarchiv Marbach,* Vortrag in der Washington University, St. Louis (USA), 28. September

2011. – *Schiller, Cotta, Suhrkamp*. Vortrag in der Buchhandlung Zimmermann, Nürtingen, 15. November 2011. – *Rühmkorfs ›Lyriden‹*. Vortrag im Rahmen des Peter Rühmkorf-Forschungskolloquiums der Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld, 2. Dezember 2011.

Michael Davidis: *Plädoyer für ein Marbacher Stadtmuseum.* Vortrag im Bürgersaal des Marbacher Rathauses am 9. Mai 2011. – *Schillers Familie.* Vortrag im Yehudi Menuhin Haus in Marl am 5. September 2011. – *Die Autogrammphotosammlung Kunz-Hutterstrasser im Deutschen Literaturarchiv Marbach.* Vortrag auf der Jahrestagung des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Bibliotheks-, Buch- und Mediengeschichte am 28. September 2011. – *Ludovike Simanowiz als Porträtistin der Familie Schiller.* Vortrag im Staatsarchiv Ludwigsburg am 25. November 2011.

Frank Druffner: *Über das Machen und den Besuch von Ausstellungen*. Seminar am Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität Marburg im Wintersemester 2010/2011. – *Fundraising für das Deutsche Literaturarchiv Marbach*. Vortrag im Rahmen der Tagung »Fundraising für Kunst und Kultur« der Evangelischen Akademie Bad Boll am 22. Januar 2011. – *Education is Reeducation. Peter Suhrkamps Programmarbeit im Dialog mit der Militärregierung*. Vortrag auf der Jahreskonferenz der German Studies Association in Louisville, KY am 24. September 2011. – [zus. mit Jan Bürger] *The German Literature Archive / Suhrkamp Archive in Marbach*. Vortrag am Max Kade Center der Vanderbilt University in Nashville, TN am 26. September 2011. – *Das Schiller-Nationalmuseum und das Schiller-Geburtshaus in Marbach*. Vortrag vor dem Marbacher Schillerverein am 10. Oktober 2011. – *Momentaufnahme, Gedächtnisträger, Erzählimpuls: Die Poetik des Albums in der Literatur*. Vortrag an der Volkshochschule Schwäbisch Gmünd am 22. November 2011. – *Ornament ist ein Versprechen: Das Porträt im Buch*. Vortrag zum 80. Geburtstag von Herwarth Röttgen an der Universität Stuttgart am 2. Dezember 2011.

Gunilla Eschenbach: *Das Archivgut der Insel-Verlage Leipzig und Wiesbaden. Struktur, Ordnung und Verzeichnung*. Vortrag auf der KOOP-Litera Tagung International am 12. Mai 2011 in Mersch (Lux). – *Nachahmung als Rezeptionsmodus des Symbols. George und Mallarmé im Vergleich*, Vortrag gehalten auf dem Kolloquium des IZKT »Stefan George in Frankreich. Aspekte einer komplexen Beziehungsgeschichte« im Literaturhaus Stuttgart am 27.6.2011. – [zus. m. Ulrich Raulff] Michael Krüger im Gespräch zur Eröffnung der Ausstellung »Stefan Zweigs ›Weltbibliothek‹« am 29. Juni 2011. – *Zeitkapsel: Rilke und die Insel*, Vortrag im Lyrikkabinett München am 29. September 2011. – *Wie dichtet der »Urgeist«? Hellingraths harte Fügung*. Vortrag auf der Tagung »Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne« im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 24. September 2011. – *Lou Andreas-Salomés Rilke-Buch (1928)*. Vortrag auf der Tagung der Akademie für gesprochenes Wort »Lou Andreas-Salomé, Literarisches Porträt« im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 10. Dezember 2011.

Heike Gfrereis: *Drogen und Rausch*, Gespräch mit Helmuth Lethen und Cord Richelmann, moderiert zus. mit Jan Bürger, Literaturmuseum der Moderne, Mar-

bach a.N., 20.1.2011. – *Ernst Jünger. Die Käfer hinter den Worten*, Gespräch mit Ernst Deiringer, Literaturmuseum der Moderne, Marbach a.N., 6.3.2011. – *Literatur ausstellen, geht das überhaupt?*, Gespräch mit Ruth Fühner in der Reihe ›Doppel-Kopf‹, hr2 Kultur, 31.3.2011. – *Artificial Disposal Sites. Ernst Jünger's Manuscript Journals*, zus. mit Ellen Strittmatter, International Conference on Narrative, Washington University St. Louis, 10.4.2011. – *Räuber sein!*, Eröffnung der gleichnamigen Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen,12.5.2011. – *Darf ein Museumsbesucher lachen? Fünf Beispiele, warum Erkenntnis durch den Magen geht*, Lions Club Bottwartal, 19.5.2011. – *Kritzeln und Denken im Archiv*, zus. mit Ellen Strittmatter, Tagung »Über Kritzeln«, Freie Universität Berlin / Deutsches Literaturarchiv, Marbach a.N. 6.6.2011. – *Literaturausstellen in Marbach*, Deutscher Bibliothekartag, Berlin, 9.6.2011. – *Ein Sonderfall der Literatur: Archivalien als ästhetische Unikate*, Workshop »Ästhetische Unikate«, Universität Tübingen / Deutsches Literaturachiv, Marbach 20.6.2011. – *Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald*, zus. mit Ellen Strittmatter, Tagung »Literatur ausstellen. Interdisziplinäre und intermediale Aspekte der Literaturvermittlung«, Universität Göttingen, 1.9.2011. – *Megamagazinefitzel*, Lesung mit Timo Brunke, Moderation, Literaturmuseum der Moderne, Marbach a.N., 7.9.2011. – *Goethes Meister mit dem Fuß gelesen*, Tagung »Die Spürbarkeit der Zeichen. Beiträge zu einer literarästhetischen Theorie der Berührung«, Universität Frankfurt, 26.9.2011. – *Die Naturwissenschaften als Bestseller auf dem Buchmark*t, Podiumsgespräch mit Andrea Sentker, Nikolaus Katzer, Hans Dieter Schäfer und Alissa Walser, Wissenswerte. Bremer Forum für Wissenschaftsjournalismus, 22.11.2011. Seminare: *Schicksal. Zur textkonstituierenden Funktion eines großen Begriffs*, zus. mit Ellen Strittmatter, Universität Stuttgart, Institut für neuere deutsche Literatur, Sommersenester 2011. – *Liebe und Literatur*, zus. mit Ellen Strittmatter, Universität Stuttgart, Institut für neuere deutsche Literatur, Wintersemester 2011/12.

Jasmin Hambsch: [zus. mit Nikola Herweg] *Zeitkapsel: »Das Unglück des begabten Kindes. Die Geschwister Hartlaub auf dem Weg zum Schreiben«* im Literaturhaus Hamburg am 20. April 2011 – *Thomas Glavinic: Unterwegs im Namen des Herrn*. Moderation zur Lesung im Rahmen der »Lesung Süd«, Karlsruhe, 4.10.2011.

Nikola Herweg: *Anna Maria Jokl – sechs Leben zwischen Wien und Jerusalem*. Vortrag in Freiburg am 16. Januar 2011. – [zus. mit Mirjam Eich und Ruth Rix] *Zeitkapsel: »Sehnsuchtsort England. Der Briefwechsel der Aichnger-Zwillinge zwischen Wien und London*, Vortrag in der Residence of the Austrian Ambassador, London am 10. März 2011. – »*Gedichte lesen und was der Blick in den Nachlass dabei ›anrichten‹ kann …*«, Seminar im Rahmen des Studientages des Stipendienprogramms *Talent im Land* am 16. April 2011. – [zus. mit Jasmin Hambsch] *Zeitkapsel: »Das Unglück des begabten Kindes. Die Geschwister Hartlaub auf dem Weg zum Schreiben«* im Literaturhaus Hamburg am 20. April 2011. – *Von »Zwei Fälle zum Thema ›Bewältigung der Vergangenheit‹« zur »Reise nach London« – eine literarische ›Heimatsuche‹*. Vortrag in der Urania in Wien am 21. Oktober 2011.

Roland S. Kamzelak: *Arbeiten für die Ewigkeit. Editionen aus Sicht des Deutschen Literaturarchivs Marbach.* Vortrag in der Ringvorlesung »Im Dickicht der Texte« an der Freien Universität Berlin, 2.11.2011. – *Writing is Playing with the Reader. Paul Auster, Seminar an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd,* Wintersemester 2011. – *War Harry Graf Kessler Europäer?* Vortrag in der Villa Vigoni am 1. September 2011. Forschungskonferenz 1/3 zu Harry Graf Kessler, trinational veranstaltet von Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott (Deutschland), Julia Drost und Alexandre Kostka (Frankreich) und Luca Renzi (Italien) 30.8.-3.9.2011. – *Einseitige Texte der Moderne.* Seminar an der PH Ludwigsburg, Sommersemester 2011. – *Praktische Einführung in die computergestützte Edition.* Seminar an der Universität Würzburg, Sommersemester 2011. – *Harry Count Kessler and his Diary.* Vortrag an der Univ. of Chicago am 21. Mai 2011 in Chicago. – *Grand Tour in Print: The Editorial Challenge of Count Kessler's World Travels.* Vortrag an der Univ. of Chicago als Weissbourd Text Seminar am 18. Mai 2011 in Chicago. – *The Productive Archive.* Vortrag an der Univ. of Pennsylvania, am 23. Februar 2011 in Philadelphia.

Andreas Kozlik: *Von Grenzsteinen, Hauszeichen und Inschriften in Stadt, Wald und Flur. Kleindenkmale in und um Backnang.* Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe »Geschichte im Bild« des Schwäbischen Heimatbunds, Regionalgruppe Backnang am 19. Oktober 2011. – *Von Tellerwäschern und Millionären. Murrhardter Auswanderer in die USA im 19. Jahrhundert.* Vortrag bei der Tagung »1. Murrhardter Forum zur Geschichte des Geschichtsvereins Murrhardt und Umgebung« am 12. November 2011.

Heiko Kusiek: *»Alle sporten sie jetzt«: eine literarisch-musikalische Revue.* Vortrag und Moderation am 26.11.2011 im Schlosskeller Marbach.

Marcel Lepper: *»Literarische Netzwerke 1900-2000«,* Hauptseminar, Universität Stuttgart. – Konzeption und Leitung der 5. Internationalen Marbacher Sommerschule – DAAD-Meisterklasse, Juli-August 2011: *»Die Literatur und die Künste: Bild, Schrift, Ton 1750-2010«,* zusammen mit Liliane Weissberg, University of Pennsylvania, und Horst Thomé, Universität Stuttgart. – *»Literatur und Wissenschaft in der DDR«,* Hauptseminar, Universität Stuttgart. – *Fame and Relevance: the Logic of Research and the Logic of the Archive,* Vortrag am Department of German, Princeton University, 5. April 2011. – *Radix et fons: Philology between Leibniz and Herder,* Vortrag am Department of German, University of Notre Dame, 11. April 2011. – *Nietzsche's Sources,* Vortrag am Department of German and Comparative Literature, University of Wisconsin, Madison, 12. April 2011. – *Wissenschaftsgeschichte im Archiv,* University of Chicago, Department of German, 21. April 2011. – *Hermeneutische Heuristik,* Vortrag im Rahmen der FRIAS-Tagung: Theorien, Methoden und Praktiken der Interpretation, Universität Freiburg, Humboldt-Universität zu Berlin, 14.-16. September 2011. – *Hellingrath und die Philologie um 1910,* Vortrag im Rahmen der Tagung: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 23.-24. September 2011. –*Wissenschaftsförderung und Nachwuchspolitik,* Vortrag im Rahmen des Wissenschaftsforums der Volkswagen Stiftung, Göttingen, 18.-19. Oktober 2011. – *Kafkas Riesen-*

maulwurf, Vorlesung im Rahmen der Kafka-Ringvorlesung, Universität Köln, 30. November 2011.

Helmut Mojem: *Dialektliteratur*. Hauptseminar an der Universität Tübingen im Wintersemester 2010/11 – *Über schwäbische Dialektliteratur*. Vorträge im Literaturhaus Stuttgart am 15. Februar und in der Museumsgesellschaft Tübingen am 10. Mai 2011 – *Friedrich Haug*. Vortrag im Schriftstellerhaus Stuttgart am 24. März 2011 – *Gustav Schwab*. Vortrag im Hospitalhof Stuttgart am 11. Juli 2011 – *Der Schneider von Ulm*. Vortrag im Rahmen des Berblinger-Jahrs im Stadthaus Ulm am 9. Oktober 2011 – Heinrich von Kleist. Vortrag im Hegel-Haus Stuttgart am 21. November 2011.

Ulrich Raulff: *Nachlass und Nachleben. Die unvollendeten Tatsachen des Archivs*. Vortrag in der Ringvorlesung »Unvollendete Tatsachen« an der Technischen Hochschule Darmstadt am 2. Februar 2011. – *Zur Eröffnung der Ausstellung »Schicksal«*. Ansprache im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 5. Mai 2011. – *Mein ungeschriebenes Meisterwerk*. Festvortrag bei der Jubiläumsveranstaltung der Maximilian Gesellschaft für alte und neue Buchkunst in der Staatsbibliothek zu Berlin am 6. Mai 2011 – *Philosophie im Archiv*. Vortrag zusammen mit Frank Druffner, Marcel Lepper, Roland Kamzelak auf der Tagung »German Philosophy in America. Annual Meeting« der American Friends of the Deutsches Literaturarchiv Marbach an der University of Chicago am 21. Mai 2011. – *Zur Eröffnung der Ausstellung »Briefe an Ottla. Von Franz Kafka und anderen«*. Ansprache im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 1. Juni 2011. – *Nachlass und Nachleben. Literatur aus dem Archiv*. Vortrag auf dem Internationalen Kolloquium Literaturarchiv – Literarisches Archiv: Institutionen und Autoren im Gespräch an der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern am 8. September 2011. – *Dank an die Universität Stuttgart*. Anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Stuttgart am 18. November 2011. – *Der Pferdeapfel der Versuchung. Philosophen im Geschirr: Nachdenken über ein allzu bekanntes Bild*. Vortrag bei der Veranstaltung »Literarisches Porträt: Lou Andreas-Salomé« im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 10. Dezember 2011. – *Wie wir schreiben, was wir schreiben, warum wir schreiben, und was wir tun, wenn wir nicht schreiben. Rede an die Jugend*. Vortrag im Gymnasium bei St. Michael in Schwäbisch Hall am 15. Dezember 2011.

Karin Schmidgall [zus. mit Jochen Walter]: *Bibliotheken in der Verantwortung: ›Literatur im Netz‹ authentisch archivieren und langfristig verfügbar machen*. Vortrag auf dem 100. Deutschen Bibliothekartag in Berlin am 8. Juni 2011. – *Nicht ohne mein Service-Zentrum: Innovative Projekte in einer Spezialbibliothek*. Vortrag auf dem 12. BSZ-Kolloquium in Stuttgart am 27. September 2011. – *Literatur im Netz: Anforderungen an archivierte Webinhalte aus Sicht eines Literaturarchivs*. Vortrag auf dem 2. nestor-Workshop zur Webarchivierung in München am 13. Oktober 2011.

Thomas Schmidt: »*Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Museum und Archiv als Berufsfelder für Germanisten*«. Hauptseminar Prof. Torsten Hoffmann, Goethe Universität Frankfurt a.M. (13.1.11, DLA Marbach) – »*Literaturvermittlung im Literaturland Baden-Württemberg*«. Seminar Prof. Susanne Krüger, Hochschule

der Medien (20.1.11, Stuttgart) – *Musealität vs. Authentizität. Zur Eröffnung des Jüngerhauses Wilflingen* (29.3.11, Wilflingen) – *Wieland und die »Lehre, daß Leibesübung auch des Geistes Stärke nähre«.* Gymnastik und Athletik bei C.M. Wieland (25.5.11, Wieland-Stiftung, Biberach a.d.R.) – *»›Wer niemals fühlte per Pedal‹. Über die (Un)Vereinbarkeit von Literatur und Radfahren«,* Eröffnung Literarischer Radweg 07 (26.6.11, Lörrach) – *»Transformation eines Heimatmuseums: Das Hebelhaus im Wiesental«,* Volontärstagung »Ausstellungswesen, -gestaltung und -präsentation« des Museumsverbands Baden-Württemberg e.V. (14.7.11, Lörrach) – *Das Literaturland Baden-Württemberg,* Rotary-Club (6.9.11, Heilbronn) – *Mörike im Literaturland Baden-Württemberg,* Eröffnung Mörike-Kabinett im Stadtmuseum (1.10.11, Fellbach) – Grußworte 2011: Zur Einweihung der Werner-Dürrson-Ausstellung in Riedlingen (15.4.11), Zur Einweihung des Salmen & Schwanitzhauses Hartheim (20.5.11), Zur Einweihung der neuen Medienstation im Martin-Heidegger-Museum in Meßkirch (26.5.11) – Einführung zu den Spurenabenden *Ernst Jünger in Ravensburg* mit Franz Schwarzbauer (2.3.11, Stadtbücherei Ravensburg), *Hermann Lenz und Künzelsau* mit Rainer Moritz (30.6.11, Stadtmuseum Künzelsau) und *Juliane von Krüdener auf dem Katharinenplaisier bei Cleebronn* mit Isolde Döbele-Carlesso‹ (15.11.11, Stadtbibliothek Heilbronn). – Lehrveranstaltungen 2011: *Angewandte Literaturtopographie* (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, WS 10/11), *Literaturpräsentation im Museum: Peter Huchel und Erhart Kästner in Staufen* (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, WS 11/12).

Ellen Strittmatter: Dauer im Wechsel. Der multimediale Museumsführer im Literaturmuseum der Moderne, Tagung »Zeitgemäß! Ideen zur Aktualisierung von bestehenden Dauerausstellungen«, Museumsakademie Joanneum in Kooperation mit den Oberösterreichischen Landesmuseen und dem Museumsbund Österreich, Linz, 7.-8. April 2011 – Artificial Disposal Sites. Ernst Jünger's Manuscript Journals [zus. mit Heike Gfrereis], International Conference on Narrative, Washington University St. Louis, 10.4.2011 – Kritzeln und Denken im Archiv [zus. mit Heike Gfrereis], Tagung »Über Kritzeln«, Freie Universität Berlin / Deutsches Literaturarchiv Marbach, Marbach 6.6.2011 – Ein Sonderfall der Literatur: Archivalien als ästhetische Unikate, Workshop »Ästhetische Unikate«, Universität Tübingen / Deutsches Literaturarchiv Marbach, Marbach 20.6.2011 – Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald [zus. mit Heike Gfrereis], Tagung »Literatur ausstellen. Interdisziplinäre und intermediale Aspekte der Literaturvermittlung«, Universität Göttingen, 1.9.2011 –Seminare: *Schicksal. Zur textkonstituierenden Funktion eines großen Begriffs,* zus. mit Heike Gfrereis, Universität Stuttgart, Institut für neuere deutsche Literatur, Sommersemester 2011 – *Liebe und Literatur* [zus. mit Heike Gfrereis], Universität Stuttgart, Institut für neuere deutsche Literatur, Wintersemester 2011/12. – Lesen, Atmen, Streichen. Thomas Bernhard, Führung zur nexus-Aktualisierung im Literaturmuseum der Moderne, Marbach, 6.12.2011 – Lou und der Stil, Tagung »Literarisches Porträt: Lou Andreas-Salomé (1861-1937)«, Marbach, 10.12.2011.

Jochen Walter [zus. mit Karin Schmidgall]: Bibliotheken in der Verantwortung:

›Literatur im Netz‹ authentisch archivieren und langfristig verfügbar machen. Vortrag auf dem 100. Deutscher Bibliothekartag in Berlin am 8. Juni 2011.

Wolff, Martina: »Franz Kafkas Der Prozess«, Vortrag im Rahmen des Festivals »Fit fürs Abi in fünf Tagen« im Theater Baden-Baden am 4. Februar 2011. – »Hermann Hesse – Literatur und Leben«, Vortrag im Schiller-Gymnasium Heidenheim am 16. November.

ANSCHRIFTEN DER JAHRBUCH-MITARBEITER

Prof. Dr. Dr. hc. Wilfried Barner, Georg-August-Universität, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. Arno Barnert, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Jan Bürger, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

PD Dr. habil. Jürgen Brokoff, Vertretungsprofessur Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft, Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1 d, 53113 Bonn

Dr. Michael Davidis, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Steffan Davies, Universtiy of Bristol, Department of German, 21 Woodland Rd, GB-Bristol BS3 1LT

Dr. Otto Eberhart, G.-v.-Hohenlohe-Straße 2, 97215 Uffenheim

Hannah Gerlach BA., Richthofenstraße 5, 79100 Freiburg

Prof. Dr. Nicola Gess, Universitat Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, Engelhof, CH-4051 Basel

Dr. Aura Heydenreich, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Department Germanistik und Komparatistik, Bismarckstraße 1B, 91054 Erlangen

Prof. Dr. Peter Hoffmann, McGill University, Department of History and Classical Studies, 855 Sherbrooke Street West, Montreal, Quebec H3A 2T7, Kanada

Prof. Dr. Alexander Košenina, Leibniz Universität Hannover, Deutsches Seminar, Königsworther Platz 1, 30167 Hannover

Prof. Dr. Hubert Locher, Kunstgeschichtliches Institut der Philipps-Universität Marburg, Biegenstraße 11, 35037 Marburg

Prof. Dr. Christine Lubkoll, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturgeschichte, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen

Dr. Elisabetta Mengaldo, Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Institut für Deutsche Philologie, Rubenowstraße 3, 17487 Greifswald

Herman Moens, lic. phil. ger., Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Wolfram Müller, Ministerialrat a.d., Hölderlinstraße 13, 71229 Leonberg

Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin

Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Dr. Nicolai Riedel, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Prof. Dr. Annette Schavan, Bundesministerium für Bildung und Forschung, Hannoversche Straße 28-30, 10115 Berlin

Nikoletta Wassiliou MA., Friedrich Ebert-Allee 33, 52066 Aachen

ZUM FRONTISPIZ

Im Gegensatz zu den bekannten Porträtgemälden Immanuel Kants (1724-1804) wirkt es auf den ersten Blick recht unscheinbar, dieses leicht vergilbte, nur 21 mal 14 Zentimeter große Blättchen. Doch ist es eine wirkliche Zimelie: das so gut wie einzige zu Lebzeiten des Philosophen entstandene Bildnis, das ihn in ganzer Figur zeigt. Um 1793 von einem wandernden Silhouettisten namens Puttrich mit Tusche, Aquarell- und Deckfarben handwerklich geschickt und detailfreudig, wenn auch ohne hohen künstlerischen Anspruch gefertigt, besticht die Zeichnung vor allem durch die Authentizität der Wiedergabe von Kopf und Oberkörper. Wahrscheinlich sind diese Partien direkt vom Schatten des Porträtierten übertragen und nur verkleinert worden, während Beine, Hut und Stock ohne Vorlage gestaltet und eher unbeholfen angefügt wurden. Auch zwischen der Figur und der wiesenartigen Bodenfläche, in deren Mitte die Signatur wie ein Markenzeichen betont wird, ergibt sich kein rechter Zusammenhang. Über den Urheber ist außer den mutmaßlichen Vornamen Johann Gottlieb und der ebenso ungesicherten sächsischen Herkunft nichts bekannt. Weder die Lebensdaten, noch weitere Werke Puttrichs haben sich bisher feststellen lassen. Immerhin muss sein Kant-Porträt schon von den Zeitgenossen als so lebensnah und aussagekräftig empfunden worden sein, dass sich der Königsberger Verleger August Wilhelm Unzer 1798 entschloss, es in Gestalt einer von Daniel Berger geschaffenen Radierung zu verbreiten. Auf die Nachwelt hatte diese Darstellung Kants, zumindest indirekt, eine fast noch stärkere Wirkung. Dem Bildhauer Christian Daniel Rauch diente sie nämlich als Vorlage zu zwei Standfiguren: zur Statue am Sockel des 1851 enthüllten Denkmals für Friedrich den Großen in Berlin und zum 1865 aufgestellten und 1945 zerstörten Kant-Denkmal in Königsberg. Von Puttrichs Zeichnung existierten ursprünglich zwei nur in wenigen Details voneinander abweichende Versionen. Die bekanntere, in der einschlägigen Literatur häufig abgebildete, befand sich im Besitz der Altertumsgesellschaft Prussia und war zuletzt im Kant-Zimmer des Königsberger Stadtgeschichtlichen Museums ausgestellt. Dieses Exemplar ist gegen Ende des Zweiten Weltkriegs spurlos verschwunden, was das zweite, bis vor kurzem nur vom Hörensagen bekannte, umso kostbarer hat werden lassen. Es stammt aus dem Besitz des Germanisten Georg Baesecke (1876–1951), der von 1913 bis 1921 an der Universität Königsberg lehrte. Als vermutlich letztes unikales Kant-Porträt, das sich noch in privater Hand befand, konnte es im Januar 2012 von Nachkommen Baeseckes für die Graphische Sammlung des Deutschen Literaturarchivs erworben werden. Für Marbach ist das Blatt in doppelter Hinsicht ein großer Gewinn: zum einen als Bereicherung des wohl umfassendsten Bestandes an Bildnissen deutscher Schriftsteller und Gelehrter der letzten 250 Jahre, zum anderen als Porträt einer Persönlichkeit, die in Friedrich Schillers intellektueller Biografie eine wesentliche Rolle gespielt hat.

Michael Davidis

DOI https://doi.org/10.46500/83531138-019

INTERNET

Aktuelle Informationen zur Deutschen Schillergesellschaft, zum Schiller-Nationalmuseum, zum Literaturmuseum der Moderne und zum Deutschen Literaturarchiv sind zu finden unter der Adresse: *http//www.dla-marbach.de*

IMPRESSUM

JAHRBUCH DER DEUTSCHEN SCHILLERGESELLSCHAFT INTERNATIONALES ORGAN FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATUR

Das *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* ist ein literaturwissenschaftliches Periodikum, das vorwiegend Beiträge zur deutschsprachigen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart veröffentlicht. Diese Eingrenzung entspricht den Sammelgebieten des Deutschen Literaturarchivs Marbach, das von der Deutschen Schillergesellschaft e.V. getragen wird. Arbeiten zu Schiller sind besonders willkommen, bilden aber naturgemäß nur einen Teil des Spektrums. Weitere Gebiete, denen ein verstärktes Interesse gilt, sind die Geschichte der Germanistik (der sich auch eine Marbacher Arbeitsstelle widmet) und die deutschsprachige Literatur seit 1945. Darüber hinaus ist es ein Ziel des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft*, wichtige unveröffentlichte ›Texte und Dokumente‹ zu publizieren. Außerdem werden regelmäßig ›Diskussionen‹ über aktuelle Probleme der Literaturwissenschaft und der Literaturbeschäftigung geführt sowie – vom Jahrgang 2000 an – eine jährliche Bibliographie zu Schiller geboten, die die bisher im vierjährigen Turnus erschienene ersetzt.

Herausgeber

Prof. Dr. Dr. h.c. Wilfried Barner, Universität Göttingen, Seminar für deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen – Prof. Dr. Christine Lubkoll, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Germanistik, Bismarckstraße 1 B, 91054 Erlangen – Prof. Dr. Ernst Osterkamp, Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur, Unter den Linden 6, 10099 Berlin – Prof. Dr. Ulrich Raulff, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.

Redaktion

Dr. Jasmin Hambsch, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Schillerhöhe 8-10, 71672 Marbach a.N. / *Anschrift für Briefpost* Postfach 1162, 71666 Marbach a.N. / *Tel.* (++49) 07144/848-406; *Fax* (++49) 07144/848-490 / *E-mail* Jasmin.Hambsch@dla-marbach.de / *Internet* http://dlanserv.dla-marbach.de:81/veroeff/jahrb.html

Allgemeine Hinweise

Redaktionsschluss für Jg. 57/2013: 1. Februar 2013 – Das *Jahrbuch* umfasst in der Regel ca. 500 bis 550 Seiten und erscheint jeweils zum 1. Dezember des laufenden Jahres – Das *Jahrbuch* ist zum Preis von € 24,60 über den Buchhandel zu beziehen, für Mitglieder der Deutschen Schillergesellschaft e.V. (Postfach 1162, 71666 Marbach a.N.) ist – bei entsprechender Mitgliedsvariante – der Bezugspreis im Mit-

gliedsbeitrag enthalten (weitere Exemplare können zum Preis von € 19,45 bei der Deutschen Schillergesellschaft bezogen werden) – Alster Werkdruck-Papier von Geese, 100 % chlor- und säurefrei.

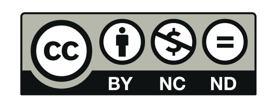
Hinweise für Manuskript-Einsendungen

Auszüge aus dem *Merkblatt* für die Mitarbeiter des *Jahrbuchs der Deutschen Schillergesellschaft* (kann bei der Redaktion angefordert werden): In das *Jahrbuch* werden nur *Originalbeiträge* aufgenommen, die nicht gleichzeitig anderen Organen des In- oder Auslandes angeboten werden. Für unaufgefordert Eingesandtes kann keine Haftung übernommen werden; eine Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen. Jeder Verfasser erhält 1 *Belegex.* und 15 *Sonderdrucke* seines Beitrags kostenlos (bei Diskussionsbeiträgern: 1 *Belegex.* und 5 *Sonderdrucke* des Diskussionsteils).

Das Manuskript ist per *E-mail* oder auf *CD* (Word-Format) einzureichen. Der *Umfang* des ausgedruckten Manuskripts sollte in der Regel bis zu 30 (maximal 35) *Manuskript*–Seiten (DIN-A4, Zeilenabstand 1 ½) umfassen. Sind *Abbildungen* gewünscht, sollten die *reprofähigen* bzw. *die digitalisierten Vorlagen* (300 dpi), die *Quellenangaben* und *Bildunterschriften* sowie die *Abdruckgenehmigungen* bis Ende März in der Redaktion vorliegen (evtl. entstehende Kosten für Sonderwünsche und / oder für Rechte gehen zu Lasten des Beiträgers). *Änderungen*, vor allem bei Rechtschreibung, Interpunktion, Literaturangaben, Lesarten oder Abkürzungen, *behält sich die Redaktion aus Gründen der Einheitlichkeit vor.*

Rechtliche Hinweise

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-1138-1
ISSN 0070-4318
DOI https://doi.org/10.46500/83531138